G. Călinescu

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

Coperta: PETRE MARINESCU

Lyceum

82 189.09
C 14

G. Călinescu

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

Prefață
de ADRIAN MARINO

54752

Editura Albatros • 1972

Ediția de față reprezintă o selecție — potrivit programei școlare — de studii critice călinesciene despre mari personalități ale literaturii universale.

Antologia, întocmită în redacție, reproduce texte din volumul: G. Călinescu, *Scriitori străini*, Editura pentru literatură universală, 1967, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino.

Notele și comentariile au fost întocmite de Grigore Tănăsescu

G. CĂLINESCU, CRITIC AL LITERATURII UNIVERSALE

Spiritul în care G. Călinescu a scris despre literatura străină nu poate fi bine înțeles fără o raportare strictă la tendințele personalității sale critice întregi. Avidă deopotrivă de literatură română și străină, ea a știut să le absoarbă pe amîndouă, după anume ratiuni estetice și istorico-literare, conform unei metode și viziuni speciale, cu referire permanentă la sfera totalității. Din punctul de vedere al lui G. Călinescu era cu neputință de separat studiul literaturii române de acela al literaturilor străine. Este și cauza esențială pentru care aparatul său de recepție a rămas întotdeauna deschis — ca să ne exprimăm astfel — pe două lungimi de undă. De unde o veșnică interferență, cu rezultate de ordinul sintezei, am spune muzicale, într-atît sunetul acestor studii presupune urechea fină, experimentată.

Încă de la faza Jurnalului literar *(1939), și chiar mai înainte, la* Viața literară *(1927—1928), cîteva preocupări și puncte din program atrăgeau atenția asupra necesității cercetării literaturilor străine dintr-un unghi nou, nu înțeles de toți în mod exact. Revista publica, în foileton, traduceri din clasici.* Biografia *era consacrată scriitorilor străini. Tinerii colaboratori erau invitați stăruitor să dea articole de literatură străină, pentru pagina întîi. Cam o treime din* Jurnal *era consacrat, măcar în intenție, unor materiale străine, care alimentau și rubrica* Indiscreții și anecdote. *În ce scop toate acestea? Prețuia criticul mai mult literatura străină decît cea română? O astfel de ipoteză este exclusă. Ceea ce urmărea G. Călinescu era doar afirmarea unui principiu de bază, foarte important pentru formarea oricărui tînăr critic și istoric literar român, și anume: în literatura română trebuie să vii din*

literatura străină. Nu știm dacă a formulat și în scris această recomandare, riguros exact cu aceleași cuvinte. Dar pe cale orală am auzit-o nu o dată, căci ea constituia, într-un sens, cheia de boltă a în regii sale pedagogii literare. G. Călinescu susținea că prin frecventarea marilor literaturi îți dezvolți și mai adînc personalitatea, îți însușești ierarhia valorilor fundamentale, asimilezi un punct de vedere superior, ți se deschid perspective, poți face raportări și încadrări substanțiale. Devii cu alte cuvinte un adevărat critic și istoric literar și nu simplu jurnalist literar, cercetător obscur ori compilator, în spirit îngust didactic, pseudo- „universitar".

În niște Instrucții pentru colaboratori *(nr. 49) acest punct de vedere — inevitabil „clasicist" — era formulat foarte limpede: „Cine a început prin a decide de-a dreptul despre literatura română n-a făcut niciodată mare carieră de critic". „Cu opinia estetică se sfîrșește. Un tînăr de viitor începe prin a face eseistică în jurul gîndirii și literaturii universale". Numai într-un domeniu unde s-a scris enorm și unde adevărurile sînt bine stabilite „spiritul eliberat de incertitudini e capabil de finețe în detalii". În aceleași* Instrucții *se mai recomandau lecturile directe, în original, ocolirea traducerilor, fuga de compilație („Cum? Un intelectual român e un «negru» oarecare? Dar e rușinos ca în loc să citești opera și să-ți dai părerea asupra ei, să compilezi articole din reviste franceze"). Toate rubricile urmăreau să fie scrise cu personalitate, inclusiv* Biografia, *„prilej de sinteze fine, de mici portrete morale, în stare să afirme pe un tînăr".*

Este limpede că această baie documentară urmărea un scop superior, în care G. Călinescu a perseverat. La Institut *el punea pînă în anii din urmă pe tinerii săi colaboratori să facă studii despre Hugo, despre Balzac. Nu discutăm acum valoarea acestor contribuții, publicate în* Studii și cercetări de istorie literară și folclor. *Dar că direcția lor era lăudabilă, fecundă, scoțînd pe tineri din îngusta specializare, deschizîndu-le ferestrele spre literatura lumii, este în afară de orice îndoială.*

Pe o treaptă mai înaltă, necesitatea frecventării literaturilor străine era pusă în legătură cu o serie de operații ținînd

de esența actului critic și istoric-literar, care la G. Călinescu se confundau și pe foarte serioase temeiuri. Acuzat de „subiectivism", G. Călinescu venea adesea cu un argument strivitor: comparația cu o capodoperă străină. A și recomandat procedeul ori de cîte ori criticii s-ar afla în dificultate, în incertitudine cu privire la valoarea unei opere actuale controversate: raportarea la o capodoperă a genului urma să dea imediat adevărata valoare și proporție a operei în cauză. Or metoda nu stă decît la îndemîna experților, a criticilor familiarizați cu marile literaturi, cunoscători ai capodoperelor de circulație universală. De unde încheierea evidentă că aceste capodopere trebuie studiate în adîncime, în așa fel încît să rămînă în permanență în raza vizuală a examenului critic. Dar simpla operație de valorificare prin comparație nu este suficientă. Opera presupune în același timp o încadrare în serii istorice, o situare în timp și spațiu. Dacă autorul este romantic, el trebuie așezat în romantismul european și anume în zona lui cea mai apropiată, prin stabilirea genului proxim și a diferenței specifice. Se înțelege atunci că criticul trebuie să fie și un „comparatist" rutinat (dar în alt sens decît în accepția F. Baldensperger, P. Hazard și a grupului de la Revue de littérature comparée*), capabil să pună diagnosticul exact prin raportări substanțiale de structuri artistice, nu de simple teme și izvoare. Metoda era vizibilă încă din* Opera lui Mihai Eminescu: Eminescu în timp și spațiu *(vol. V). Ea a mers perfecționîndu-se, cu deschideri tot mai largi spre literaturile europene, explorate într-un anume stil necesar a fi lămurit în detalii.*

O mare primejdie, care a pîndit mai ales în trecut studiile românești consacrate literaturilor străine era spiritul epigon, compilativ, lipsit de personalitate. Dacă criticul era de formație sorbonardă, el relua în studiile sale de literatură franceză criteriile, metodele și stilul Sorbonei. Era cu neputință de ieșit din anume tipare. Să ne amintim de Pompiliu Eliade, de alții mai recenți. Dacă cercetătorul avea formație germană, faptul se vedea imediat, în teme, în aparatul critic etc. Cu G. Călinescu „tradiția" se rupe în mod radical. Mulți (fiindcă a făcut studii în Italia) îl socotesc și azi un „elev" al lui Benedetto Croce și prin el al lui Francesco de Sanctis. În estetică, în

teoria critică, faptul se poate, desigur, în parte, discuta. Dar în critica și istoria literară propriu-zisă lucrurile stau altfel.

În aplicările sale la literaturile străine, G. Călinescu nu repetă pe Croce, nu-i împrumută nici măcar metoda (de consultat în acest sens este și articolul Anti—Crocianism *din* Viața Literară, *26 martie 1926). Mai întîi, este știut că B. Croce nu crede în istoria literară, pe care o pulverizează într-o succesiune de* saggi *independente. El nu se preocupă de loc de sinteze, de priviri generale, ci de personalități bine distincte, cărora le închină monografii izolate:* Goethe, Ariosto, Shakespeare e Corneille. *Aceste studii sînt foarte concentrate, aproape fără citate, pe alocuri chiar aforistice și tind să se cristalizeze într-o* formola. *Alte studii de literatură străină, cum ar fi* Poesia e non poesia *și* Poesia antica e moderna, *neîndoielnic, foarte savante, foarte dense, par pe lîngă eseurile lui G. Călinescu parcă prea metodice, chiar prea aride am spune. B. Croce reconstituie rareori emoția. Preocuparea sa este disocierea unor esențe ultime, alegerea neghinei de grîu dintr-o operă: pînă aici „poesia", dincolo „non poesia". Ca demonstrație și metodă, de detectare a „fragmentelor" estetice, operația este strălucită. De la un timp, devenind previzibilă, ea rămîne totuși fără mari surprize, fără spontaneitate inventivă. Și apoi, pentru Croce, care nu crede în existența „specificului național", a face critică și istorie literară dintr-un punct „italian" de vedere, i se părea un nonsens. În* Nuovi saggi di estetica *el combate așa-zisele* Storie nazionalistiche *e modernistiche della letteratura, ca și pe cele* sociologiche. *Și apoi, pentru el, ca și pentru orice alt mare critic și istoric literar occidental, complexele care decurg din falsa opoziție cultură „majoră" și „minoră", nici nu se puteau produce. Cu totul alta era situația unei puternice personalități critice, precum aceea a lui G. Călinescu, care apare în cadrele unei literaturi încă insuficient cunoscută peste granițe, și ai cărei studioși, în trecut, sufereau în mod inevitabil de apăsarea marilor prestigii europene. În aceste condiții, perspectiva trebuia să se schimbe în mod radical și reacțiunea lui G. Călinescu poate fi socotită drept salutară.*

El este, desigur, întîiul nostru mare critic pe care spiritul de docilitate față de critica străină, tradus de obicei printr-o atitudine de reverență, adesea chiar de pastișare, sau de compilație, începe să-l irite și să-i inspire proteste. La Jurnalul literar, *la cursuri și seminarii, G. Călinescu denunța tendința comentării literaturilor străine prin simple ecouri exotice indirecte. A scrie despre un autor străin exclusiv cu ajutorul unor monografii străine, fără nici un adaos personal, i se părea un act anticultural, un vot de blam, pe care compilatorul (chiar bine intenționat) și-l dădea singur. De aceea criticul scria în* Istoria literaturii române: *„Ar fi de așteptat ca românii să încerce a-și pune pe hîrtie reacțiunile lor originale și, cînd e vorba de literatură mai ales, să privească lucrurile prin luneta noastră. Ei, dimpotrivă, cuprinși de o spaimă superstițioasă, cad într-o erudiție de suprafață, compilînd pedant izvoare străine".*

A face studii românești despre Machiavelli, Montaigne sau Shakespeare (luăm intenționat trei exemple mai vechi) din punctul de vedere al criticii italiene, franceze sau engleze, neaducînd nici o contribuție personală (care, de la București, nu poate fi decît de ordinul interpretării), apărea lui G. Călinescu drept o mare insuficiență și un semn de lipsă de personalitate. „Iar problema — sublinia el — este tocmai de a ne înfățișa în lume cu personalitatea noastră". Dacă „interesul liricii lui Espronceda pentru ochiul străin stă acolo unde apare evident iberismul", așa cum citim în Impresii asupra literaturii spaniole, *este firesc ca un critic străin să fie interesat, atunci cînd studiază un liric român, să descopere în primul rînd „românismul". Critica, adevărata critică literară, crește tocmai din aceste percepții diferențiate pe plan european, în receptarea cărora G. Călinescu s-a ilustrat. Nu este nici o exagerare în afirmația că numai de la G. Călinescu avem, în fond, în mod masiv și sistematic, și nu sporadic, studii românești consacrate literaturilor străine, concepute exclusiv dintr-o perspectivă proprie și deci capabile să intereseze și critica străină prin coeficientul lor de personalitate. Brandes a devenit celebru scriind nu despre literatura daneză, ci despre scriitorii europeni. Preocupat să pună ordine, în primul rînd, în istoria*

literaturii române, G. Călinescu s-a dezinteresat de acest aspect — posibil — al difuziunii operei sale. Dar că i-ar fi surîs o confruntare cu critica spaniolă, franceză sau italiană este sigur. În orice caz, lui G. Călinescu i se datorește primul mare efort românesc, pe largi suprafețe, de interpretare originală în sens estetic, consacrat literaturilor străine.

În sfîrșit, trebuie arătat, pentru cei ce sînt, poate, încă înclinați să vadă un anume „diletantism" în aceste studii de literatură străină, că G. Călinescu le cultiva nu atît din rațiuni de cunoaștere, ori din obligații „profesionale" sau comemorative (există uneori și acest aspect), cît din pură plăcere literară, unită cu un foarte special rafinament intelectual care s-ar putea traduce prin nevoia de a-și exercita recreativ spiritul critic, analitic, și pe alte instrumente decît cele obișnuite. În bună parte, un eseu de tipul Impresii asupra literaturii spaniole *a ieșit tocmai dintr-o astfel de tendință de a schimba un timp aerul și peisajul literaturii române, pentru un altul, mai „exotic", „odihnindu-mi spiritul... și exercitîndu-mi totodată degetele și urechea pe un alt instrument". De unde și motivația, foarte subtilă: „Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui respectiv trebuie mereu exercitat. Așa precum violonistul cel mai virtuoz face îndelungi studii de artist, menținîndu-și flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-și perfecționeze sensibilitatea".*

Este ceea ce G. Călinescu a și făcut cu regularitate, dintr-o necesitate superioară, întreprinzînd studii pentru unii aproape paradoxale despre clasici latini (Horațiu, Ovidiu), *italieni, spanioli, francezi, germani și ruși. Un curs despre* Romantismul german, *audiat de noi la Facultatea de litere din Iași, în 1941—1942, rămas în stadiu de fișe, elaborat în parte și din lecturile de șantier ale* Operei lui Mihai Eminescu, *se încadra aceleiași formule strict eseistice, dovadă articolele despre romanticii germani scrise ulterior, în baza aceluiași material. Semnificația sa trebuie înțeleasă exact. Toate aceste studii au, fără îndoială, valoarea lor obiectivă intrinsecă. Dar adevăratul lor conținut trebuie raportat, în primul rînd, la stilul întreg*

al personalității lui G. Călinescu. Iată de ce străbaterea lor trebuie făcută, înainte de orice, din curiozitate pentru talentul critic al lui G. Călinescu, surprins în actul de a citi, interpreta și comenta scriitori străini. Totdeauna interesant în ce spune, *criticul devine și mai interesant urmărit* cum spune. *Este de altfel și terenul pe care cîștigă de obicei partida. Căci dacă G. Călinescu nu intră în competiție, pe latură „savantă", cu critica și istoria literară străină, uneori monstruos de erudită (să ne gîndim la un Arturo Farinelli, de pildă), el o depășește adesea prin altitudine, subtilitate și lărgime de orizont. De aceea, calea cea mai indicată de a studia pe G. Călinescu în ipostaza de critic al literaturilor străine nu ni se pare aceea de a inventaria și evalua rezultate materiale, ci de a sublinia în primul rînd metode, perspective și puncte de vedere. Sub acest raport examenul este plin de satifacții intelectuale și artistice.*

Cea dintîi lucrare întinsă, care a rămas și cea mai importantă din seria eseurilor străine, Impresii asupra literaturii spaniole, *este întru totul reprezentativă pentru spiritul în care G. Călinescu înțelege să facă excursii literare europene. Cartea pleacă de la un număr de lecturi fundamentale, nu exhaustive (putem preciza că fondul de bază a fost procurat de biblioteca de romanistică a Facultății de Litere din Iași, aici există o serie bogată de* Ediciones de „La Lectura", *după 1946 lecturile spaniole au continuat grație bibliotecii lui Ion Pillat), bine sedimentate și compartimentate pe marile teme ale literaturii iberice:* La honra, Picarescul, Don Juan, La soledad *etc. Observațiile și impresiile s-au grupat singure, pe cîteva linii de forță, dînd o configurație, de sus, a literaturii spaniole, așa cum ea reiese direct din texte, nu din sinteze, scheme sau monografii. Trebuie precizat că G. Călinescu nu făcea caz deosebit de acest gen de lucrări, pe care și le procura ulterior din biblioteci publice, mai mult în scop de control: „Avantajul cui se ferește de a rămîne în limitele înguste ale studiului, cînd are mijloacele trebuitoare — scria criticul — este de a se ridica pe o înălțime și a vedea lucrurile într-o perspectivă mai largă în care locurile comune capătă o coloare invizibilă de jos."*

Stăpînind bine textele fundamentale, G. Călinescu a putut da, astfel înarmat, o serie de solide judecăți de sinteză privind spiritul și aspectele de bază ale literaturii spaniole, în direcție predominant estetică: „Intenția mea intimă este de a da cititorului român sugestii asupra frumuseților literaturii spaniole și de aceea, găsind tot soiul de pretexte, am scos textele cele mai antologice și le-am tradus, în așa fel că cititorul silabisește cu mine fraze memorabile din aproape toți marii autori spanioli."

Nu ascundea că studiul său are și valoarea unei introduceri *în literatura spaniolă: „Pe de altă parte planul impresiilor țintește să pregătească pe român spre a cunoaște direct Spania, el este tabla de materii a unei călăuze spirituale".*

Dar, mai presus de orice, Impresiile *constituiau demonstrația, pe viu, a unei metode critice personale, inductive și deductive, extrăgînd prin generalizare un număr de note* a priori, *verificate apoi istoric, procedeu complex care formează osatura ideologică în special a capitolului introductiv:* Clasicism, romantism, baroc. *Este un joc intelectual de un mare rafinament, în măsură să dea numeroase indicații și sugestii, interesant mai ales pentru deducțiile* more geometrico *prin care notele ideale ale eroului clasic și romantic sînt descoperite. Totul este însă de luat, firește,* cum grano salis, *căci practica istoriei literare — cum însuși G. Călinescu atrage atenția — nu descoperă nicăieri aceste tipuri în stare pură, genuină. Avem sub ochi o sinteză foarte documentată,* Le classicisme des romantiques *de Pierre Moreau (Paris, Plon, 1932). Există și altele care demonstrează tocmai această realitate, foarte bine intuită de criticul român.*

De spețа aceluiași „joc critic" superior, poate și mai original, ține și tendința de a privi literatura spaniolă (și prin extensiune orice literatură) drept un cîmp de reconstituiri sociologice, morale, geografice și chiar... gastronomice, operații — mai ales ultimele — pline de inedit. Este ceva între determinismul lui Taine, nerepudiat în esență, și concepția literaturii ca „document", operații foarte riscante dacă nu sînt conduse într-un spirit de mare finețe. G. Călinescu este conștient de primejdiile exagerării, însă nu poate rezista seducției:

„... Din simplă dorință de petrecere intelectuală mi-am propus totdeauna să fac drumul întors, acela de a cunoaște geografia unei țări, pe dinăuntru, prin cultura ei".

De aici a a ieșit un foarte atractiv capitol intitulat Puțină geografie, *o imagine vie a Spaniei de toate zilele, scoasă din literatură. Mai ales paginile despre gastronomia iberică sînt de toată savoarea și am convingerea că G. Călinescu s-a extins cu plăcere asupra acestei teme, deoarece în întreaga sa operă critic-biografică stăruie, am spune, o adevărată obsesie gastronomică. Priveliștea lui Ion Creangă înfulecînd găini fripte cu mujdei de usturoi este de neuitat. Bucătăria spaniolă i se pare pe bună dreptate imposibilă. De aceea el trece repede la capitolul „dulciuri", comentat nu mai puțin expert de G. Călinescu, a cărui preocupare de bază rămîne mereu proiecția literară a unor condiții de viață, în care vede — și aci ne lovim de o notă dominantă — adevărate realități.*

Pentru critic, literatura, eroii, lumea lor, există realiter. *Este vie, și analiza, întreaga discuție, ține seamă de aceste fantasme ca de niște fenomenalități concrete, care vin doar să confirme anume intuiții fundamentale. Procedeul se verifică în absolut toate studiile românești și străine. G. Călinescu privește planul literaturii și al poeziei ca o realitate sensibilă, obiectivă, evocată critic cu mijloacele romancierului. De unde și excepționala „viață" a acestor comentarii, care ne pun în față ființe absolut vii, oricînd primite de imaginație ca posibile. Și viziunea „romanescă" a literaturii nu se verifică numai în* Impresii asupra literaturii spaniole *(1945), în* Studii și conferințe *(1956), despre Horațiu, Tasso, Cervantes, Lev Tolstoi, Anton P. Cehov, ci și în celelalte studii întinse, incluse și în această culegere, cum ar fi* Ovidiu poetul, Petrarca și petrarchismul, Henrik Ibsen, Carlo Goldoni *etc. Peste tot sînt evocate un număr important de personaje celebre, care defilează în fața noastră sub specia celei mai convingătoare umanități posibile. Întîlnim alături de himericul lui Cervantes, pe aristocrații lui Tolstoi, pe îndrăgostitul stil petrarchizant, regăsit pînă și în persoana agăi C. Conachi. Rigidul pastor ibsenian Brand trebuie să dea mîna cu* il cicisbeo *lui Goldoni, invitați deopotrivă în primitorul salon critic al lui C. Căli-*

nescu, plin de umbre ilustre în special spre seară. Criticul se întreține amabil și degajat cu toți cu un aer de ascunsă dominare intelectuală, fin și imperceptibil distant, dîndu-le tuturor dreptate din punctul lor de vedere, cu rezerve nuanțate în ceea ce-l privește, secretul adunării acestei „societăți" fiind voluptatea ascunsă de a trăi fenomenologia morală a umanității pe toate treptele. Pe durata analizei și portretizării, G. Călinescu se transpune efectiv în „pielea" personajului și atunci el este, rînd pe rînd, Don Quijote, Torquatto Tasso, Anna Karenina sau Rosaura. Credem că una din marile calități critice și portretistice ale lui G. Călinescu stă tocmai în această capacitate de metamorfozare, de transpunere, schimbînd de „sex", „epocă" și „naționalitate" cu fiecare clasic. Ni-l imaginăm foarte bine în toga lui Ovidiu și Horațiu, purtînd perucă și pantofi cu cataramă de metal atunci cînd scrie despre Molière, în costum de „cleric tonzurat", cînd comentează pe Francesco Petrarca, sau călare pe Rosinanta cînd evocă pe Don Quijote de la Mancha.

Peste tot ai impresia că la G. Călinescu dominant nu este atît impulsul spre cunoaștere (unele studii, hotărît, în nici un caz insuficiente sub raport informativ, se așază doar la limita de sus a documentării esențiale), cît plăcerea emoției trăită îndeosebi pe plan portretistic, apoi monografic-analitic și asociativ, acesta din urmă de mai multe spețe. Adevărul este că G. Călinescu se plimbă delectabil în literatura universală, de unde scoate, cu mare satisfacție, îndeosebi pretexte de portretizare, dintr-o tendință manifest literară. Și cu cît autorul este mai îndepărtat, oferind la prima vedere mai puține elemente de caracterizare în stil de portret, cu atît surpriza devine mai mare și curiozitatea sporește. Este cazul mai ales al studiilor despre Horațiu, fiul libertului *și* Ovidiu poetul *(în treacăt fie spus, alături de unele pagini ale lui E. Lovinescu despre Tacit, tot ce a dat mai fin critica românească în materie de umanități, cu nimic mai prejos de Gaston Boissier sau Victor Bérard), dar și al celorlalte evocări de clasici (Francesco d'Assisi, Tasso, Cervantes, Petrarca, Ibsen, Goldoni), pe o latură foarte sainte-beuviene, întregite însă în sens monografic, printr-o viziune globală de ordin estetic. G. Căli-*

nescu este de altfel un bun cunoscător al metodei lui Sainte-Beuve, care face „imposibilul pentru a escamota cronica literară și a o transforma în reflecție caracterologică". „Evident și aceasta e o literatură, dar nu critică literară, ci fiziologie în sensul cel mai larg al cuvîntului, cu eroi de oriunde". Numai că G. Călinescu renunță la mareșalii și la curtezanele care circulă în Portretele literare *și în* Causerii. *El își restrînge raza vizuală doar la un număr mic de clasici, mulți cu biografie firavă, sau absorbită total în operă, excelent prilej pentru critic de a o deduce ingenios pe cale inversă.*

Cervantes, de pildă, „face parte din categoria creatorilor de figuri imense care, strivite de făpturile lor, mai vii de cît viața însăși, n-au biografie sau au una ridicată pe ipoteze, aproape pierdute în mitologie". „Creațiile cu adevărat geniale sînt paricide, Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de Don Quijote și de Sancho Panza." La Tasso, unde anecdotica este mai bogată, portretistica își face în schimb drum printr-o selecție savantă de date, multe cu caracter de „poantă". Unele apropieri de ordin climateric, geografic sau etnic țin de aceeași viziune fabuloasă: „Astfel, în sîngele lui Torquato Tasso intrau fierbințeala soarelui de sud și răceala zăpezilor de pe Alpi și Apenini". Anume detalii din operă trădează fondul autobiografic, de care G. Călinescu se arată întotdeauna foarte preocupat: „Experiența literară m-a învățat că poeții, de bună seamă cei adevărați, spun totdeauna ceea ce fac și că faptul de a cunoaște toată claviatura vieții e unul din elementele geniului lor. Ei sînt singurii care nu mint." S-ar înțelege de aci că biografii obișnuiți „mint" în mod inevitabil. Cert este că G. Călinescu are mult mai mare încredere în viziunea și aprioricul scos direct sau indirect din operă, controlate prin documente, decît în simplul dosar de documente biografice, cărora le preferă anatomia morală a autorilor. Iar cînd aceasta, dintr-un motiv sau altul, nu este posibilă, criticul trece deschis la „anatomia morală a eroilor respectivi". Dar și într-o împrejurare și în alta pragul sec documentar este sărit cu o dezinvoltură maximă.

Și cu toate acestea o apropiere de Sainte-Beuve nu se poate face decît numai pe această latură, de portretistică

*morală. În rest, există o mare deosebire între structura studiului călinescian și „portretul" lui Sainte-Beuve. G. Călinescu construiește rotund, monografic, după un plan riguros, în timp ce criticul francez procedează nesistematic prin aluviuni, marginalii, chiar divagații, „pe măsura lecturii documentelor". În schimb, eseul lui G. Călinescu urmărește cronologia operelor de bază, țintind la definiția sintetică de ordin estetic, precedată sau încheiată de schița biografică, sau de portretul moral, uneori și fizic, al autorului, de care ne despărțim cu regret printr-o imagine vie: Goldoni, volubil, plimbîndu-se la brat, cu Carlo Gozzi în Veneția, Ibsen, profesoral, cu ochelari cu ramă de aur, Petrarca netezindu-și cochet părul în oglindă etc. Studiul despre Horațiu începe prin considerații de psihologie socială, pe marginea complexului de inferioritate al „fiului libertului", și se termină cu evocarea interiorului și a dimensiunilor fizice ale poetului. Studiul, adevărată monografie, urmărește o schemă precisă, atingînd toate punctele: psihologia clasei respective, portretul moral al lui Horațiu scos din operă, tabloul plutocrației romane, definiția „filosofiei" poetului (*otium, discreție, prudență, aurea mediocritas), *temele poeziei interpretată în sens realist, succesiunea lor literară, nimic nu lipsește. Eseul pare a fi o demonstrație de rigoare academică, cu mijloace eseistice, o „lecție" de finețe servită filologiei îngust specializate. Nu poate fi ignorat nici faptul că opera lui Horațiu, ca și a lui Ovidiu, este citită, tradusă și comentată în și din original, adică în latinește. În* Ovidiu poetul, *la fel, sînt inventariate și evaluate toate operele (ne temem că* Ars Amandi *este văzută cam prea... pudic), portretul moral al poetului apare schițat cu o mînă sigură. Totul este construit pe impresii și lecturi directe. Străbătută cu un ochi artistic, întreaga literatură străină interpretată de G. Călinescu devine foarte proaspătă, atrăgătoare, „nouă". Căci criticul are marele talent de a rupe clișeele didactice și culturale, schemele preconcepute, invitînd la o contemplare imediată, fără nici un fel de prejudecăți academizante.*

Și cu toate acestea, impresia de „inedit" pe care o dau aceste studii nu vine numai din acuitatea percepției directe și nici din tehnica punerii în pagină, organizate în așa fel încît

să transmită o imagine și o impresie de bază. Nu ne îndepărtăm prea mult de adevăr spunînd că ceea ce face originalitatea indiscutabilă a eseului lui G. Călinescu („eseu, adică o ipoteză", cu vorbele criticului), este marea sa capacitate asociativă, surpriza permanentă a referințelor, cuplarea imprevizibilă a ideilor și citatelor. Pentru cititorul obișnuit, impresia dominantă este adesea de uimire, uneori și de ușor insolit. Pentru oamenii de litere, familiarizați cu textele, în vederea cărora G. Călinescu îndeosebi scrie, efectul este însă o permanentă bucurie a intelectualității, fie că accepți, fie că respingi uneori aceste asociații în cascadă. Ele par a fi stimulate de o lege specială a „contiguității" istorico-literare în timp și spațiu, care la G. Călinescu funcționează din abundență, emotiv am spune, într-atît jocul asociativ este continuu, în plin zig-zag caleidoscopic.

Unde s-ar putea ridica, totuși, un semn de întrebare? Pentru G. Călinescu, precum am arătat, literaturile au o existență obiectivă, realiter, din care cauză par a fi situate în același plan al actualității, într-o eternă contemporaneitate. În conștiința criticului, scriitorii clasici coexistă, au o prezență simultană, dincolo de orice coordonate de ordin istoric. În această perspectivă, devin perfect posibile orice fel de raportări de substanță, orice identități de structuri artistice, peste mări și țări. Dacă există un „univers al poeziei", de esență eternă, nimic mai firesc ca toate tipurile literare de același fel, sărind peste cadrele lor temporale și geografice, să se grupeze în același compartiment ideal, iar cutare temă lirică, la fel, să se concentreze într-un singur punct, din cele patru puncte cardinale, după afinități. În felul acesta, în conștiința criticului, întreaga fenomenologie a literaturii iese din „istorie" și intră în „universalitatea" abstractă, atemporală. Tipul Don Juan, de pildă, poate să cheme pe loc în memorie pe toți seducătorii din toate literaturile din lume, iar asociațiile să se producă exclusiv după afinități substanțiale, peste barierele de timp și spațiu, în cadrul unei fenomenologii a esențelor și tipurilor literare. G. Călinescu jonglează efectiv cu cronologia, cu stilurile artistice, cu categoriile nominale ale literaturii universale. Procedeul, ca să folosim o expresie a lui Caragiale, nu-l

prinde *decît pe el; la alții, lipsiți de informația necesară, deloc suprasaturați de lecturi, o astfel de tehnică sună sau ar suna gol, ca un artificiu critic.*

Fără îndoială că la G. Călinescu întîlnim cel mai vast repertoriu de imagini critice „comparatiste" din întreaga critică românească. Ovidiu, acest „Petrarca al antichității", are pe alocuri „accente lamartiniene", dar și foarte multe idei poetice tipice poeziei galante a secolului al XVIII-lea. Unele situații poetice din același Ovidiu sînt puse în legătură și cu atitudini eminesciene. Altele se regăsesc la Molière și Voltaire. Conachi al nostru este „un Petrarca ras în cap". Don Juan-ul spaniol invită la o excursie prin opera lui Boccaccio și Molière. Asociațiile puteau continua la fel de bine și în direcția secolului al XVIII-lea francez, plin de seducători memorabili: Valmont, Faublas. Eroii lui Tasso, la rîndul lor, par a avea afinități cu cei ai lui Stendhal, în ipostaza de soldați. Cehov are tristețea veselă a lui Molière. De o mare virtuozitate este paralela Vronski-Werther, Anna Karenina-Mme Bovary. „Război și pace *este un roman proustian, fără metoda lui Proust." G. Călinescu se definește singur, în* Cronicile optimistului, *drept un spirit „asociativ și disociativ", cu observarea că această din urmă metodă, care cheamă în memorie pe aceea a lui Remy de Gourmont, din* La dissociation des idées (La Culture des idées) *nu este totuși urmată în acest sens strict discriminativ. Criticul procedează aproape totdeauna numai prin sinteze — definiții rapide, în incandescența cărora se produc tot felul de cristalizări inedite. „Ovidiu în* Tristia *este întîiul mare romantic european." El profesează „întîia mare poezie romantică a caducității." Dacă raportăm această caracterizare la estetica stilurilor proprie lui G. Călinescu, ostilă compartimentărilor rigide, imaginea devine foarte limpede. Alteori, tema constituie doar un pretext pentru mici excursii cu caracter teoretico-estetic, totdeauna foarte instructive. De pildă, „nebunia" la Cervantes,* la locura, *îngăduie evocarea tezei creației inspirate, frenetice, cu rădăcini în Platon. A* propos de Tasso *se urmărește lărgirea conceptului feminin de frumusețe, cu evoluție spre exotism. Un studiu puțin cunoscut despre* Marino și Gongora *are de scop, în fond, lămurirea a*

două noțiuni de bază ale liricii baroce (citește ermetice, obscure în accepție actuală), „marinismul" și „gongorismul". Un altul, mai vechi, despre Magie și alchimie, analizează, cu o documentare pornind din Renaștere, sensurile ideii de „ermetism" și „simbolism". Numeroase raportări privind literatura română (don-quijotismul lui Macedonski, spiritul pastoral, idilic) sînt și ele de cea mai înaltă utilitate și, în același timp, de o foarte delectabilă lectură. G. Călinescu are marele talent de a face erudiția atrăgătoare, simpatică. Pentru ca să ajungă la Rondelurile de porțelan ale lui Macedonski, criticul ne transportă mai întîi în Extremul Orient, în unul din punctele sale cele mai exotice de atracție. Este vorba, în speță, de Cartierul Joshiwara, evocat cu lux de amănunte, și, s-ar zice, cu o evidentă curiozitate. Nu o dată ideea este perfect de bine ilustrată prin două-trei relații. G. Călinescu, din plăcerea de a asocia, face zece, cincisprezece trimiteri. Cîteodată, voluptatea de a continua și de a parafraza texte rare este atît de mare, încît criticul, descoperind la un erou al lui Tolstoi înclinații ascetice, vede în el pe loc un erou franciscan. Va broda deci, în marginea sa, versuri originale, în stilul Laudelor franciscane etc., etc.

Toate acestea se fac și într-un spirit înalt pedagogic. G. Călinescu pășește în critica noastră pe căi nebătute. Nu toți dispun de posibilitatea de a-i prinde pe dată asociațiile și ideile. De aceea, în scopul demonstrației criticul după împrejurări exagerează sau sugerează. Nu o dată raportările se fac „pentru claritatea ideii", „ca să folosim o analogie". O dată, G. Călinescu vine cu o propoziție cam riscată. Dar „pentru caracterologia umană, imaginea poate totuși servi". Uneori, „forțînd nota", argumentarea capătă toate sublinierile necesare. Alteori, imaginile sînt admirabile: „Încerc să găsesc o metaforă spre a vă sugera timbrul specific al poemului. Voi zice: Divina Comedie e un cîntec de trîmbițe îngerești, La Gerusalemme o lungă sonată pentru flaut." Nu lipsesc nici sugestii pentru posibile viitoare studii, care ar adînci intuițiile sale. Despre Bachilleres, Licenciados, Letrados, „cu acest titlu s-ar putea scrie un frumos studiu" etc., etc. Pentru cine vrea să urmărească întreaga psihologie a acestor asociații,

prefața la Impresii asupra literaturii spaniole *conține toate indicațiile de ordin confesional trebuitoare înțelegerii.*

N-a scăpat observației (ceea ce G. Călinescu n-a ascuns niciodată) orientarea clasicistă *nu și „clasicizantă", a acestor studii consacrate literaturilor străine. Pășind deseori peste graniță, G. Călinescu — este adevărat — a deschis de preferință clasici, contemplați însă totdeauna cu sensibilitatea spiritului și ochiului modern. Criticul nu scrie despre literatura străină actuală, dar actualizează cu pasiune și cu remarcabil succes pe cea clasică. Decît studii oarecare „pe teme actuale", și profund inactuale prin platitudine și locuri comune, G. Călinescu era de părere că este preferabil să trateze, după împrejurări, subiecte clasice dintr-o perspectivă modernă și, în ce ne privește, îi dăm totală dreptate. Criticul răsfoiește cu percepțiile critice ale prezentului de la orizontul epocii noastre și al experienței literare proprii, în baza unor coordonate ideologice contemporane. Acest fapt sporește într-o măsură considerabilă valoarea studiilor sale, căci dacă cineva a „valorificat" cu mai mult succes tradițiile înaintate ale literaturii universale, acela a fost la noi, fără îndoială, în primul rînd, G. Călinescu. Eseurile sale sînt examenul de conștiință al unei mari conștiințe literare a secolului XX, produsul unei riguroase confruntări, estetice și umaniste, în perspectiva culturii noastre actuale. Dar ce înseamnă a „actualiza" în conștiința lui G. Călinescu? Desigur a ridica universalul la înălțimea exigențelor prezentului. A prețui tot ce poate avea semnificație în ordinea consolidării și subtilizării conștiințelor noastre și a arunca în uitare restul. Cîteva exemple vor face și mai limpede această atitudine.*

Un număr mare de asociații privesc „actualizarea" unor idei literare tradiționale, acceptabile și conștiinței estetice a timpului nostru. Cervantes, de pildă, este privit ca un părinte al realismului. Nuvelele sale demonstrează „cum uneori din viața urîtă iese opera frumoasă". Flaubert, tradus în termenii de azi, apare nu ca un „formalist" , ci tot ca un realist, cum și este în realitate. Cazul lui B. Constant este ilustrativ pentru o accepție vie a „clasicismului", interpretat în sensul esențelor durabile. Nu lipsesc, firește, nici surprizele. La Horațiu,

G. Călinescu găsește preocupări de „inefabil", de „sugestie". Dante este „hugolian". Petrarca — foarte „modernizat" — amintește pe alocuri de Mallarmé; ar fi chiar un fel de „presimbolist". În orice caz, întîlnim ceva în plus peste celebrul Saggio sul Petrarca *al lui Francesco de Sanctis. Jules Verne este tipic pentru „încrederea în rațiunea umană". Limitele expresionismului sînt studiate, pe viu, la Brecht. La actualizarea prea insistentă a teatrului antic G. Călinescu se arată în schimb reticent și pe bună dreptate.*

Sensurile ideologice și politice ale operelor comentate sînt descifrate, la fel, cu o finețe remarcabilă. Din Don Quijote *criticul extrage, într-o ordine actuală de idei, următorul aforism: armele au „drept obiect și scop pacea care e cel mai mare bine pe care oamenii îl pot dori în această viață". Întreaga operă a lui Cervantes ne moralizează să nu „ne irosim forțele luînd drept viabile lumi dispărute și să ne batem cu fantasmele". La rîndul său, Tasso „a cîntat pe vitejii de toate neamurile, uniți printr-o singură idee, care azi s-ar putea traduce cu noțiunea de civilizație, amenințată de ideologii barbare". La Ibsen, se subliniază adevăratul sens al „individualismului", interpretat — corect — ca o profesie de credință a minorității progresiste, militante, la avangarda umanității. Deschidem pentru confruntare, un critic nordic, H.G. Topsöe Jensen,* Scandinavian literature from Brandes to our day (New York, *1929, p. 42) și observăm că tocmai această poziție este respinsă de neprogresiști ca perimată* („has long since lost its actuality"). *Nu lipsesc, în sfîrșit, nici „poantele". Fanariotul Caragea a pus să i se picteze pe o biserică Ovidiu, în veșmînt medieval. „Cum zugravul nu putea să aibă nici o noțiune despre acest poet și nici să picteze din fantezie, e de admis, fără a cunoaște vreun studiu special, că în tradiția bisericii bizantine, Ovidiu fusese mai dinainte «reconsiderat»." Ironia este evidentă...*

Faptul că G. Călinescu nu și-a extins cu insistență raza vizuală în direcția actualității literare străine are exact aceeași cauză pentru care, cu foarte puține excepții, el nu și-a extins-o nici în domeniul literaturii române strict actuale: criticul simțea nevoia perspectivei ample, pe care timpul încă prea

scurt și freamătul cotidian nu i-o puteau oferi. La G. Călinescu istoria, retrospecțiunea, devin creatoare numai cu condiția contemplării calme, de la distanță, eliberată de agitația momentului. Cărțile asupra cărora criticul se apleacă de predilecție sînt deci din categoria acelora care trebuie deschise și închise după un anume ceremonial, așa cum Machiavelli, sărăcit, nu putea citi pe clasici decît îmbrăcat în haine de gală, noaptea, după o zi de muncă manuală. Din acest motiv, dincolo de simboliști, de emeticii stil Paul Valéry, de „moderniști", în genere explorați și din necesități profesionale (în literatura italiană Pirandello, Italo Svevo, G. Papini etc.), G. Călinescu n-a trecut în fond în nici o literatură. Impunîndu-și această limită, care ieșea de fapt din însăși viziunea sa literară, el a eliminat în schimb, ca o compensație, mai toate petele albe lăsate în urmă, încît se poate spune că momentele esențiale ale marilor literaturi europene, cu excepția Evului mediu, au fost, în esență, tot mai bine aprofundate, prin consultare directă, în textul original. O astfel de vastă experiență doar N. Iorga, în Cărți reprezentative din istoria omenirii, *a mai întreprins în cultura noastră. G. Călinescu citea enorm, sistematic. Și faptul se vede urmărindu-l nu numai în volume, ci și în lecturile de penumbră, care stau la baza unor serii de mici articole și eseuri, rămase pînă la această culegere în publicații. Toate definesc foarte bine acest permanent efort de asimilare și definire nuanțată, metodică, a cercetărilor de bază, în cadrul marilor epoci și stiluri literare.*

Astfel, Impresiile asupra literaturii spaniole *au fost continuate, în 1946, în săptămînalul* Lumea, *prin noi lecturi, dintre care unele nu aduceau „nici o știre esențial nouă din punctul meu de vedere"* (Cărți spaniole, *nr. 19), dar altele îi aduceau. G. Călinescu este printre primii la noi care citesc în original și scriu despre Federico Garcia Lorca (nr. 22 și 23), „poet contemporan de nuanță iberică și atît". „Lorca nu poate constitui pentru poezia română atît de bogată în imagini de univers miraculos o surpriză". La fel despre Antonio Machado (nr. 25), descoperit în urmă și de poeții noștri, sau Manuel Machado y Ruiz (nr. 26). De la Ovid Densusianu nimeni nu mai vorbise, la noi, de „tropicalul" simbolist Rubén*

Darìo (nr. 24). Şi Salvador Rueda (nr. 27) este văzut, ca toţi ceilalţi, „de la punctul nostru geografic". O carte a lui Ortega y Gasset, despre Desumanizarea *artei, dovedeşte, colateral, criticului, că „viaţa artei nu-i viaţa vieţii". O revenire asupra* Gongorismului *(nr. 6) este făcută, de fapt, cu scopul precizării următoare: „A osîndi hermetismul e un non-sens estetic, marele, adevăratele triumfuri sînt însă întotdeauna ale liricii spontane".*

Nu ştim dacă au rămas multe capitole redactate dintr-o proiectată carte asupra literaturii italiene (în 1945 a suplinit un semestru catedra de italiană la Facultatea de litere din Bucureşti), concepută după modelul Impresiilor *spaniole. Este însă cert că ar fi fost tot atît de suculentă, poate şi mai aprofundată, criticul fiind, cum recunoaşte singur, un „cunoscător specializat al literaturii italiene şi aş îndrăzni să spun destul de atent şi al altora". Din aceste preocupări a ieşit studiul despre* Petrarca şi petrarchismul, *precum şi alte articole mai mici cum ar fi* Sufletul serafic *şi* Al. Manzoni şi romanul istoric. *Dar referinţele italiene sînt atît de numeroase în studiile sale, încît o proiecţie imaginară a întregii construcţii devine, pentru noi, perfect posibilă.*

În literatura franceză aceeaşi investigaţie fundamentală a „monumentelor", în nici un caz însă într-un choix de textes, *cum pe alocuri se cam obişnuieşte. Uneori, preocupările, aşa cum observăm în* Cronicile optimistului, *nu sînt chiar strict literare, ci caracterologice: Molière serveşte de ilustrare pentru definiţia avarului şi a mizantropului. Alteori, cum s-a mai putut vedea, punctul de plecare este „comparatist".* Linia lui H. Monnier, *prin G. Courteline, duce direct la I. L. Caragiale care „prudhommizează".* Utopia lui Baudelaire *este văzută în direcţia monumentalului arhitectonic, o preocupare a criticului, transfigurată şi în eroul său din* Bietul Ioanide. *În* Ceva despre Paul Claudel, *ni se explică de ce acest „abate în haine de diplomat", care face deliciile „snobului catolic", nu poate avea, totuşi, priză la noi. Cu ajutorul corespondenţei lui Merimée ni se lămureşte condiţia estetică a* Genului epistolar *etc. Pasiunea mare rămîne însă clasicismul francez, ideal*

mărturisit și în Sensul clasicismului, *manifest călinescian tipic, fundamental pentru înțelegerea gîndirii sale estetice.*

În literatura germană explorase foarte amănunțit romantismul, în parte și din rațiuni studioase eminesciene. Azi rămînem însă surprinși cît de puține studii rotunde pe teme germane ne-au rămas totuși de la G. Călinescu. Se pot cita: Werther, Wilhelm Meister *și* Goethe și fata-băiat, *cu o poantă finală despre psihologia poporului german („fantast, duios, războinic, brutal"),* Un cuvînt despre H. Heine, *însemnări marginale despre ironia poetului* Jean Paul *teoretician al ironiei romantice,* Metafizica burlescă a lui E. T. A. Hoffmann, Hegel estetician, *interpretat prin simplificare și esențializare etc. Că Hegel (ca și alți esteticieni) ies puțin cam „călinescianizați" din această prezentare, faptul are totuși farmecul său pentru cine a citit vestitele* Vorlesungen *despre estetică.*

G. Călinescu are și marele merit de a fi studiat foarte atent literatura secolului al XVIII-lea, în special francez, dîndu-și bine seama că „Înțelegerea poeziei de tipul Văcărescu și Conachi are nevoie de cunoașterea a ceea ce s-a numit la petite poésie". *De aceea o va parcurge cu creionul în mînă, în ediții originale, sau de epocă, procurate special în vederea acestei anchete, care stabilește — rapid — toate relațiile. Seria începe cu* Dorat, Gresset, Parny *în* Națiunea *și continuă în* Jurnalul literar: Cavalerul de Florian și Bernardin de Saint-Pierre, *încheindu-se cu* Poeți din secolul XVIII, *Abatele Delille, Parny, Leonard, Millevoye, Colardeau, Bernard, J. B. Rousseau, Gilbert, Lebrun. Prezentările sînt sintetice, sub formă de „fișe", reținînd notele esențiale, mai ales care vor trece în poezia noastră. Se indică de asemenea toate traducerile, imitațiile, ecourile, cu posibilități încă deschise de completare. Dar cînd privești ce au dat, în trecut, G. Bogdan-Duică sau D. Popovici în acest domeniu (simple bibliografii și acumulări aride, fără percepție literară) constați că G. Călinescu a făcut un pas enorm înainte. Criticul transcende materialele, vede totul în perspectivă istorică, superioară, integrate unei sinteze. După N. Iorga, G. Călinescu este cel mai bun cunoscător al secolului al XVIII-lea și al prelungirilor*

sale românești, investigînd unul latura istorică, celălalt, cea literară. O exegeză riguroasă a ideilor va întregi, negreșit, cu timpul, acest triptic, absolut fundamental pentru cunoașterea începuturilor culturii române moderne.

Nepierzîndu-se în mărunțișuri, criticul privește secolul al XVIII-lea în toate sensurile și va mai da bune articole despre abatii esteticieni Dubos și Bateux, traduși în termeni actuali. O cercetare savantă, cum este aceea a lui W. Folkiwski, Entre le classicisme et le romantisme *(Paris, Champion, 1925) nu trece la concluzii mai întemeiate. În schimb, observația din* Ceva despre Voltaire *că „tot acest scandal a fost mai degrabă un sprijin al catolicismului", ni se pare prea paradoxală. Excelente, aducînd o informație nouă, sînt și eseurile despre Antioh Cantemir, Marmontel și Doamna de Senlis, napoletanul Ferdinando Galiani, om de spirit cosmopolit, figură tipică pentru „secolul luminilor", și Lorenzo Magalolti, „un voluptuos al parfumurilor" setecentesc. Din sfera germanică, ne întîmpină* Lessing și sugestia, *răsfoit, firește, în sens modern, și, în mod inevitabil,* Salomon Gessner, *citit cu Alecu Beldiman pe masă. Alte mențiuni fugitive cunosc o vastă răspîndire.*

Nu trebuie omis, în sfîrșit, și un ultim aspect, care la G. Călinescu este foarte important. Criticul este plin de aluzii, trape, înțepături, pledoarii disimulat pro domo *și numai cine l-a cunoscut bine îl poate urmări, gusta și înțelege exact în toate meandrele, abilitățile și punerile sale în scenă. Nu o dată articolul nu reprezintă decît un pretext, un ecran de fum, în vederea unei teze, a unei poziții personale. Și urmarea este că materialul străin va fi cultivat de predilecție tocmai fiindcă se „pretează" foarte bine la astfel de tactici literare, care țin de cea mai intimă ființă a criticului. De pildă, cine vrea să priceapă* à fond Scrinul negru, *neapărat trebuie să parcurgă și să mediteze atent paginile consacrate psihologiei aristocrației la Tolstoi. Eseul este aproape un „comentar". Un răspuns indirect la diverși detractori citim în studiul despre Cervantes: „Adesea întîlnim la oamenii de geniu trăsături crepusculare ce ni se par reprobabile și cu care mediocrii încearcă să scoboare pînă și valoarea operii".*

La fel în acela Despre Orizont, *aparent în marginea lui Ortega y Gasset, în fond motiv de a declara: „Unii spun că eu stau departe de ei, în vreme ce eu cred că ei stau departe de mine". Controversa are loc pe tema „inactual de prea mult prezent".* Herder și publicul *este de fapt tot o punere la punct: „Aplauzele majorității nu constituie un țel pentru autor, care trebuie să-și creeze publicul, nu să se supună lui".* Criticul ca umorist, *parafrază a cărții lui H. Höffding,* Humor als Lebensgefühl *și* Fatalitatea vocației, *à propos de spaniolul Huarte de San Juan, autorul cărții din 1572* Examenul aptitudinilor (sau vocației) pentru științe, *au un caracter atît de evident personal, încît nici un monografist viitor al lui G. Călinescu nu le va putea omite.* Filosofia minciunii, *cu citate din Baltazar Gracian și Schopenhauer, viza de fapt pe... E. Lovinescu: „Mă întreb: oare minciuna în critică nu-i permisă, ca o blîndă amînare, ca un* «riposo al vero»"? *Filozofia „cruțării", „a disimulării oneste", a „discreției" preocupă în mod evident pe critic, care privește cu simpatie și* Donabbondianismul, *filozofie a pasivității, inspirată de un anume personaj al lui Al. Manzoni. Cît privește reflexiile despre* Doamna Luther, *ce să mai spunem? Exprimînd, pare-se, o umoare de moment, ele sînt pur și simplu savuroase, mai ales dacă întoarcem mătasea și pe partea cealaltă. Căci G. Călinescu posedă arta marelui rafinament de a insinua, sugera, seduce sau persifla cu abilitate, și niciodată nu poți fi sigur străbătînd acest aspect al scrisului său, ce surprize îți se rezervă. Cînd îl crezi iremediabil pierdut în cele mai abstrase considerații despre erotica Renașterii, atunci poți să fii sigur că gîndul lui G. Călinescu este concentrat la maximum asupra prezentului.*

Întreaga literatură străină, atît de fin și pătrunzător interpretată de critic, este foarte adesea o scenă savant disimulată pentru proiectarea propriei sale personalități. Mai ales această zonă a operei sale nu are în fond decît un singur erou: pe G. Călinescu însuși, în ipostaza de Proteu, cu zeci de fețe și costumații europene.

ADRIAN MARINO

STUDII

OVIDIU, POETUL

Amores, unele din elegiile care au atras lui Ovidiu faima de poet ușuratic, contribuind la nenorocirea și la jalnica lui moarte, sînt opera unui poet erotic de talent și a unui Petrarca al antichității. Sublimitatea stă în faptul că Ovidiu cunoaște, măcar teoretic, ideea divinității femeii și a eternității dragostei.

Primește pe acela care îți va închina ani lungi;
Primește pe acela care știe să te iubească cu credință pură.
(Accipe, per longos tibi qui deseroiat annos;
Accipe, qui pura noscit amare fide).

Ovidiu credea, ca și Horațiu, în incoruptibilitatea operei sale poetice și oferea iubitelor imortalitatea:

Darul meu este de a nemuri prin cîntece
Femeile care au binemeritat: aceea pe care am ales-o
devine ilustră prin arta mea.
Sfîșia-se-vor vestmintele, sfărîma-se-vor pietrele
prețioase și aurul,
Faima pe care o vor hărăzi cîntecele va fi veșnică
[*Carmina quam tribuent, fama perennis erit*].

Era un poet care credea în seriozitatea dragostei juvenile și a cărui ambiție era de a deveni un mentor al tinerilor:

Vreau să mă citească fecioara care nu rămîne rece în
în fața logodnicului

Și adolescentul atins de fiorul necunoscut al iubirii:
Iar tînărul săgetat de același arc ca și mine
Să recunoască semnele dragostei sale
Și uimit să zică: Instruit de cine
A descris acest poet întîmplarea mea?

Conștient de puterea sa, poetul făgăduia privilegiul nemuririi uneia singure. Erau multe femei care voise să aibă un nume prin el

Et multae per me nomen habere volunt,

dar cum două fluvii nu pot curge într-o albie, nimeni în afară de Corinna[1] nu avea să fie cîntată în versurile lui.

Tu singură vei da impuls geniului meu
(Ingenio causas tu dabis una meo).

Adesea sub imperiul prejudecăților, Ovidiu era cuprins de îndoieli. Scrisese odată un lucru serios, o tragedie *Medeea*, se încălțase cu cothurnii, luase sceptrul în mînă și mantia pe umeri. Acum, cînd iubita i se așeza pe genunchi, se rușina, se ruga de ea să plece. Dar iubita, înlănțuindu-i gîtul cu brațele, îi dădea mii de sărutări, și poetul uita de a se mai gîndi la poezia eroică sau la tragedie. Și cînd încercă din nou să îmbrace cothurnii, Amor rîse de el.

Într-o frumoasă fantazie, Ovidiu a încercat să justifice lira erotică, atenuînd importanța tragediei. Se închipuia într-o pădure bătrînă cu o cascadă în mijloc. Se plimba în umbra ei, căutînd teme pentru poezie. Deodată îi iese în cale Elegia, cu părul parfumat și cu un picior mai scurt (după un hexametru urma un pentametru), pășind nu mai puțin cu grație. După ea veni violenta Tragedie, plină de reproșuri. „Ești (și nu știi) fabula întregii Rome", *incipe majus opus*, „începe o operă mai serioasă". Elegia se apără, însă poetul rămîne zdruncinat.

Elegiile amoroase cele mai izbutite sînt întemeiate pe un element sensual. Ovidiu nu cunoaște nici castitatea, nici

[1] Numele iubitei imaginare a lui Ovidiu.

analiza sentimentelor pure. E vară, soarele este la amiază. Poetul se întinde în pat. Ferestrele sînt pe jumătate deschise, lumina intră în odaie ca într-o pădure. Atunci Corinna apare cu părul desfășurat pe umeri și poetul îi admiră ca un sculptor trupul.

Alteori momentul suav e revărsatul zorilor, la ceasul cînd aerul e răcoros și privighetoarea cîntă.

Ovidiu cultivă o poezie de „ruelle"[1] ca și poeții minori ai secolului al optsprezecelea. Cutare elegie, dintre cele mai bune, deploră căderea părului iubitei. Poetul îi spusese adesea: Încetează de a-ți mai doftorici părul: *Medicare tuos desiste capillos*. Acum nu mai avea ce să vopsească. Și poetul evoca, artist ca un Tizian și estet ca un Mallarmé, părul superb: cădea pînă la genunchi și era așa de fin încît ți-era teamă să-l atingi cu vreo podoabă. Părea firul pe care îl desfășoară păianjenul cu piciorul. Culoarea lui nu era neagră și nici aurie, era ceva între una și alta. Era culoarea cedrului cînd îi rupi scoarța. Stînd pe jumătate întinsă pe spate pe patul de purpură, femeia părea o bacchantă culcată pe iarbă verde. Acum imprudenta era nevoită să cumpere o perucă germană.

La aceste cuvinte ale poetului se presupunea că femeia plînge, iar poetul, care exagerase, o consola, încredințînd-o că părul va crește din nou.

În mod obișnuit, Ovidiu badinează în jurul unei idei galante, plasînd „des douceurs"[2], amplificînd cu paradigme, adică cu exemple luate din istoria mai mult sau mai puțin fabuloasă, făcînd dese, nelimitate excursuri în mitologie. Lipsite de un fond liric vibrant, multe din elegiile lui Ovidiu sînt *des riens joliment tournés*[3], produse nu rareori încîntătoare ale spiritului. Într-un moment de furie, poetul vîră mîinile în părul iubitei. Apoi își cere scuze, cu un mare belșug de figuri retorice, ca și încîntat de a fi găsit o idee. A pus în neorînduială părul ei? Ce are de-a face? *Sic formosa fuit*. Îi stătea și mai bine așa. Cît despre violență nu era

[1] Stradelă (fr.).
[2] Cuvinte dulci (fr.).
[3] Nimicuri aduse bine din condei (fr.).

fără precedent. Nenorocitul Orest, răzbunînd pe tată în persoana mamei, n-a îndrăznit oare să întindă arcul împotriva zeițelor infernale?

Este rece, poetul revine asupra grațiilor femeii, căzute prada violențelor, povestind cum a apucat-o de păr și i l-a aruncat de pe frunte, cum i-a vîrît unghiile în obraz, făcînd-o să tremure, ca și coama plopului prin care trece vîntul, cum ea a izbucnit în plîns, cum el, poetul, a vrut să-i cadă de trei ori în genunchi, iar ea i-a respins de atîtea ori mîinile devenite de temut.

O elegie reprezintă un bilet trimis o dată cu un inel. Poetul ar dori să fie inelul însuși ca să fie dus la buze atunci cînd *puella*[1] își sigilează tabletele, să alunece în sînul ei, sau să intre cu ea în baie. A spune mici lucruri voluptuoase cu grație, acesta-i tot farmecul. Autorii de *petite poésie* ai secolului XVIII-lea au uzat copios de aceste bilete, însoțind un mic dar.

Ceea ce nu împiedică pe poet să scoată uneori accente lamartiniene. E acasă, la Sulmona, aerul e curat din pricina numeroaselor ape. Pămîntul e bogat în grîu și în struguri. Poetul se plimbă printre vii, vîntul mîngîie coamele copacilor. Totuși, Ovidiu nu se simte în locul natal. Locurile i se par sălbatice ca și Sciția[2], fiindcă *domina*[3] lipsește:

Un seul être me manque et tout est dépeuplé.[4]

Într-o elegie poetul se plînge ironic de prestigiul militarului. Cine mai crede azi în puterea cîntecelor? Poetului i se preferă un îmbogățit recent, un cavaler hrănit cu sînge. Homer e sfătuit să mînuiască, în loc de versuri, armele.

[1] Copilă, fată (lat.); prin extensiune la poeții latini acest termen este folosit pentru iubită.

[2] Nume generic (Scythia), desemnînd un teritoriu vast, întinzîndu-se de la gurile Dunării pînă la Marea Caspică în care era cuprinsă și Dobrogea, numită în antichitate Sciția mică (Scythia minor).

[3] Stăpîna inimii, adică iubita (lat.).

[4] O ființă îmi lipsește și totul e pustiu. Vers celebru din poezia lui Lamartine, *Lacul*.

Azi pe o femeie, chiar mîndră ca o Sabină, o stăpînește ca pe o sclavă *qui dare multa potest*, cine poate da mult.

Revelațiile pe care le face Ovidiu despre viața casnică a iubitelor sale, adevărate ori fictive, întotdeauna tinere, sînt curioase. La poarta grea de stejar a casei stă un implacabil *janitor*, portar sclav, legat cu lanțuri grele. Poetul îl imploră să deschidă poarta, așteaptă sub stele, crede a auzi huruitul țîțînilor, nu e decît vîntul care bate. Atunci își ia cununa de pe cap și-o depune pe prag. O sclavă, desigur bătrînă, are grija de a ține ochiul asupra soției. Păzitorul e altădată un eunuc, *nec vir nec femina*[1], incapabil de a înțelege dragostea. Ovidiu caută să-l înduplece cu tot soiul de argumente. Acest sistem de pază pare cu totul barbar și oriental și e întrebarea dacă femeile din buna societate suportau un asemenea regim, care, de altfel, nu împiedica inevitabilul. Sugestiile pe care le dă poetul cu privire la mistificarea soțului par un scandal și cu toate astea ele pot fi o simplă metodă literară ca în *El geloso extremeno* al lui Cervantes de a ridiculiza căsătoriile incompatibile. Soții la care face aluzie Ovidiu sînt probabil bătrîni, necioplîți, *duro cum pede*, cu picior grosolan și de condiție socială dubioasă, care și-au putut îngădui să ia neveste frumoase și-și închipuiesc, că fără a fi agreați, prin pază strictă pot avea fidelitatea lor. O fată născută liberă nu trebuie ținută ca o sclavă.

Ovidiu a lăsat cîteva modele de poezie ocazională. Una, imitată după Catull *(Passer — deliciae meae puellae)*[2], e cu prilejul morții unui papagal al Corinnei. Poetul înțelege să facă o compoziție patetică, cu multă figurație și evocație mitologică. Păsările de tot soiul sînt invitate să ia parte la funeralii. Calitățile defunctului sînt scoase la lumină (sobrietate la mîncare, arta de a imita graiul omenesc), prematuritatea morții, demonstrată cu longevitatea vulturului și a ciorii, ultima trăind, după părerea curentă, nouă sute de ani.

[1] Nici bărbat, nici femeie (lat.).
[2] *Vrăbiuța — plăcerea iubitei mele* (lat.).

Poetul mîngîie pe Corinna, cu speranța că papagalul ei va intra în Elyseu, acolo unde e o pădure de stejari, în care sînt primite păsările inocente, precum lebedele și pasărea phoenix, păunul și porumbița.

Nu altfel este deplînsă moartea lui Tibull[1]. Aceeași grandilocvență, același patetism nutrit cu paradigme, aceeași pompă în mare ca și în mic:

Sîntem numiți profeți și favoriți ai zeilor.
Sînt unii care cred chiar că sîntem de esență divină,
Iată că moartea inoportună profanează și ce e sacru.
Cînd destinul crud răpește pe cei buni (iertați-mi sinceritatea),
Îmi vine să cred că nu există zei.
(Sollicitor nullos esse mutare deos.)

Heroides[2] dezvăluie o altă veleitate a lui Ovidiu. În vreme ce *Amores*[3] aparțin inspirației senzuale și facile, *Heroides* explorează amorul-pasiune, amorul-furie, făcînd analiza sentimentelor majore. Poetul și-a vîrît un picior în cothurn și scoate lamente tragice, nu fără a cădea din cînd în cînd cu celălalt picior în mărunta galanterie, trecînd de la sublimitățile lui Racine la prețiozitățile lui Gentil-Bernard. Materia este, din nefericire, livrescă și invenția lui Ovidiu stă în faptul de a fi pus eroii pasionali cunoscuți să schimbe epistole între ei, într-un stil întrucît privește femeile adesea erudit, prolix, și ardent ca și al d-nei de Staël. Penelope scrie lui Ulysse, plictisită de întîrziere:

Protinus ut redeas, facta videlor anus
(Oricît de curînd ai veni, îți voi părea babă).

---

[1] Albius Tibullus (54—19 î.e.n.), vestit poet elegiac latin, prietenul lui Ovidiu. La moartea lui Tibul, poetul Ovidiu i-a închinat o celebră elegie *(Amoruri*, III, 9), expresie sinceră a sentimentelor de confrate.

[2] *Eroinele*, titlul unei opere de tinerețe a lui Ovidiu, conținînd 21 de scrisori de dragoste.

[3] *Amoruri*, opera de debut a lui Ovidiu — în trei cărți — în care poetul o cîntă pe Corinna, numele iubitei sale imaginare.

Thraca Phyllis reproșează lui Demophoon uitarea, evocînd însoțirea lor, în accente funebre, scoase parcă din Ossian. Pasiunea Phyllidei are ceva glacial și nordic:

Adesea mi-e sete de venin; adesea aș dori
Să mor de o moarte cruntă, străpunsă de gladiu.

Ovidiu izbutește în parte, în ciuda monotoniei lamentațiilor, să diferențieze eroinele pasionale. Dacă Phyllis este fecioara barbară mîndră, căzută la melancolie, Phedra e femeia matură, îndrăgostită de un tînăr:

Cine iubește tîrziu iubește mai sălbatic.

Hypsipyle scriind lui Jason, care s-a dus să aducă lîna de aur, ponegrește, geloasă, pe Medeea, făcînd-o vrăjitoare, Dido se miră de impasibilitatea lui Aeneas, pornind pe mare:

Pe tine te-au născut piatra și munții și stejarii
Ce cresc, pe rîpile înalte...

Dejanira definește cu humor situația unei soții lîngă un om ilustru și aventuros:

O soție inferioară e zdrobită de un soț mare.

Hercul lipsește mereu de acasă, e mai mult un musafir, umblă tot după monștri și fiare grozave.

Sappho, scriind tînărului Phaon, nu mai are nici o reținție în pasiune.

Leandru, pe timp de furtună, scrie către Hero, nerăbdarea pe care o are de a trece Hellespontul înot. Byron vrînd să verifice dacă lucrurile spuse de Ovidiu erau posibile, în urma unei discuții iscate între ofițerii fregatei, făcu și el aceeași trecere înot, la 5 mai 1810. Acum o sută cincizeci de ani ofițerii de marină citeau, precum vedem, *Heroidele* lui Ovidiu.

Arta de a iubi (Ars amatoria, ars amandi) e o hristoitie spirituală de dragoste sănătoasă a unui păgîn care vede în femeie „un animal grațios", însă nu în înțelesul pneumatologic pe care Dante îl dădea acestei expresii. În el nu e

nici o depravațiune, nimic turbure și secret ca în cutare culegere de Paul Verlaine, *„imprimé sous le manteau"*[1]. Manualul poate fi interpretat pe ici pe colo ca o subtilă satiră a moravurilor vremii, totuși fără acrime, căci Ovidiu dă toate semnele unui om care se simte bine în secolul lui. Preceptele erau destinate îndeosebi tinerilor săraci, eventual poeți, care aveau nevoie de sforțări particulare spre a intra în grațiile femeilor. Veacul era al aurului. Cu bani capeți toate onorurile și dragostea. Un barbar, dacă e bogat, place. Homer în persoană de s-ar prezenta, însoțit de cele nouă muze, însă cu mîinile goale, ar fi îmbrîncit pe ușă afară. Sînt și cîteva fete învățate, *doctae puellae*, formînd o *rarissima turba*[2]. Bogatul nu are trebuință să învețe preceptele amorului, avînd destul spirit dacă spune *„accipe"*, primește. Eu, zice Ovidiu, sînt poetul săracului, căci am iubit fiind sărac:

Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi.

Cartea întîi tratează despre alegerea și cucerirea femeii, a doua despre arta de a păstra iubirea, a treia despre chipul cum trebuie să se poarte o femeie ca să fie amabilă. Pe lîngă multe detalii de viață romană în epoca lui August, poetul se dovedește expert în psihologie feminină și foarte rafinat în tot ce privește estetica corporală și vestimentară. De mergea în căutarea unei june sau a unei femei de o vîrstă mai matură, tînărul era sfătuit să se plimbe vara cu pași rari sub porticul umbros al lui Pompei, pe lîngă teatrul lui Marcellus, sub porticul Liviei, în forum, dar mai ales la teatru unde femeile merg ca furnicile și ca albinele, să vadă, dar mai cu seamă să fie văzute:

Spectatum veniunt, veniunt spectentur et ipsae.

La circ e și mai convenabil, fiind înghesuială. Așază-te, zice Ovidiu, lîngă ea, intră în vorbă, întreabă ai cui sînt caii, aprobă alegerea ei. Cînd un spectator din spate își vîră

[1] Tipărită sub manta, adică pe ascuns (fr.).
[2] O ceată foarte rar întîlnită (lat.).

genunchii în umerii delicați, fă-i observație, pune-i tinerei femei un scăunel jos să nu-i atîrne picioarele, răcorește-o cu evantaiul. Du-te pe la mese. Însă nu te încrede în ceea ce vezi la lumina faclelor. Noaptea nu există femeie urîtă. Mergi și la stațiunile balneare, la Baia, în golful Neapolului, unde clocotește și fumegă unda sulfuroasă.

Dacă întîlnești *domina* ta în lectică, apropie-te de ea, ca din întîmplare, dacă este sub un portic, treci de la o coloană la alta ca să fii alături de ea. Caută să fii curat. „*Munditiae placeant*"[1]. Toga să nu-ți fie pătată, dinții curăță-i de rugină, nu-ți lăsa părul zburlit și unghiile cu negreață sub ele, să nu-ți iasă peri din nas, nici gura să nu-ți exale o duhoare urîtă. Nu te îmbăta, prefă-te numai a fi ametit. Ebrietatea adevărată păgubește, cea închipuită ajută.

Cînd intri în vorbă, dă încolo sfiala rustică. Spune despre rănile pe care sufletul tău le are, destăinuie-te. Oricare femeie se crede vrednică de a fi iubită. Admiră-i fața, degetele lustruite, picioarele mici. Sau cum zice Eminescu:

Măgulite toate sînt
De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt.
O femeie între flori zi-i și o floare-ntre femei
Ș-o să-i placă.

Și lacrimile sînt de folos. *Et lacrymae prosunt.* Dacă nu poți să plîngi, udă-ți ochii cu apă. Amantul trebuie să fie palid, *hic est color aptus amanti. Domina* se va interesa de sănătatea ta. Fii slab ca și chinuit de veghe, încît oricine te vede să zică: iubește.

Nu uza de flirturi ca să cîștigi dragostea femeilor, „*ut ameris, amabilis esto*", ca să fii iubit, fii amabil, acesta-i secretul. Însușirilor trupești adaugă pe acelea ale spiritului.

Fața ta se va brăzda de zbîrcituri, numai spiritul ne însoțește pînă la mormînt. Ulysse nu era frumos, dar avea înlesnire la vorbă și zeițele mării se topeau de dragoste pentru el.

[1] Curățenia place (respectiv politețea și manierele alese) (lat.).

O indulgență îndemînatecă mai ales câștigă toate sufletele, în vreme ce grosolănia și vorbele crude stîrnesc ură. Fugi de scandal și de războiul limbii amare, amorul plăcut se ademenește cu cuvinte dulci. Rîzi cînd rîde și prietena, cînd plînge, plîngi și tu. Croiește-i drum prin gloată, ține-i umbrela desfăcută asupra capului. Scoate-i sau pune-i sandalele, încălzește-i la sîn mîinile înghețate. Nu te rușina să-i ții oglinda. Hercule, zice-se, torcea lînă printre fecioarele ioniene. Dacă-ți dă întîlnire în Forum, să te afli la timp acolo. Să nu te țină în loc nici timpul rău, nici arșița, nici zăpada care albește drumurile.

Nu reproșa iubitei defectele, dimpotrivă află un nume măgulitor pentru fiece cusur. Femeii mai negre decît păcura din Illyria, zi-i brună, *„fusca"*. Pe slabă numește-o delicată, *gracilis*, pe cea grasă găsește-o împlinită. Sau cum zice Eliante în *Le Misanthrope* de Molière:

La pâle est aux jasmins en blancheur comparable;
La noire à faire peur, une brune adorable
La maigre a de la taille et de la liberté;
La grasse est dans son port pleine de majesté[1].

Nu întreba de ani, nici sub ce consul s-a născut. Asta e treaba censorului. De altfel, femeile cu experiență, de la treizeci și cinci de ani în sus, sînt pline de atracții, ca și vinul vechi din vremea vechilor consuli. Toate astea, învață-le și zi: Ovid a fost maestrul meu, *Naso magister erat.*

Poetul dă lecții și femeilor.

Le pune în vedere, ca și Horațiu, că bătrînețea vine și cine a respins acum un îndrăgostit, va tremura babă în patul ei pustiu.

Părul alb, care acum cutare jură că-l are din copilărie îi va acoperi tot capul. Șarpele își schimbă pielea, cerbul își înnoiește coarnele, tinerețea femeii nu mai vine înapoi. Este un remediu, cel puțin pentru păr: a-l vopsi, cu suc de

[1] Cea pală e curată ca iasomia-n floare; Bruneta ne-nspăimîntă dar și ne cucerește, Slăbuța este zveltă, mișcîndu-se în voie; Cea grasă-i maiestuoasă-n toată a ei ținută (fr.).

ierburi din Germania. Pentru bărbat lucrul e mai greu. Părul răpit de vîrstă cade ca frunzele bătute de crivăț:

Raptique aetate capilli,
Ut Borea frondes excutiente, cadunt.

În general, femeia să fie elegantă, să uzeze cu inteligență de toate mijloacele celei mai înaintate civilizații. Ovidiu era progresist ca și Voltaire. „*Le luxe d'Athènes* — zicea ultimul — *a fait des grands hommes en tout genre; Sparte a eu quelques capitaines...*" „*Le sauvage du Canada subsiste et atteint la vieillesse comme le citoyen d'Angleterre qui a cinquante mille guinées de revenu. Mais qui comparera jamais le pays des Iroquois à l'Angleterre?*"[1] Ce era, — spune Ovidiu — senatul în vremea lui Tatius? Un bordei. Acum munții descresc scoțîndu-se din ei marmura, cu care se ridică palate splendide. Exaltă-se alții de trecut, mie-mi place veacul în care m-am născut:

Prisca juvent alios...

Voltaire parafrazează în *Le mondain:*

Regrettera qui veut le bon vieux temps...
Et le jardin de nos premiers parens...
Ce temps profane est tout fait pour mes moeurs,
J'aime le luxe, et même la mollesse,
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce[2].

Fără să-ți încarci urechile cu perle indiene, și trupul cu țesături de aur, nu-ți neglija pieptănătura — zice Ovidiu

[1] Luxul Atenei a creat oameni mari în toate domeniile; Sparta a avut doar cîțiva comandanți de oști... Sălbaticul din Canada rezistă și atinge o vîrstă înaintată ca și un cetățean englez care are un venit de cincizeci de mii de guinee (veche monedă englezească — nn.). Dar cine poate să compare vreodată țara irochezilor cu Anglia? (fr.).

[2] Se va căi acela ce timpul vechi rîvnește... Și pajiștea săracă plăcută de strămoși... Ast timp de libertate, el mi se potrivește, Iubesc viața luxoasă și moliciunea chiar, Plăcerile în toate și artele cu har (fr.).

— alege-o pe cea care-ți stă mai bine. Femeia cu cap prelung să-și facă o cărare la mijloc, cea cu fața rotundă să-și strîngă părul într-un nod în creștet, lăsîndu-și urechile descoperite. Uneia îi stă bine cu părul scurt ca Diana, alteia să și-l lase pe umeri ca Apollo. Ia samă la culori. Negrul stă bine blondei, albul oacheșelor. Bagă de seamă ca subsiorile să nu răspîndească miros greu, ca picioarele să nu fie aspre de peri. Nu dispreţui dresurile, cu condiția să nu te surprindă cel care te iubește. Cine poate suporta vederea unui obraz uns cu rău duhnitoarea lanolină (pe atunci, se vede, nu era parfumată)? Ascunde-ți, pe cît poți, vițiile corporale. De ești scundă, stai pe scaun, de ești pitică, întinde-te pe pat, disimulînd cu un veștmînt picioarele ca să nu poți fi măsurată. Dacă ești subțirică, îmbracă-te cu stofe grele și cu o mantelă largă pe umeri. De ești palidă, dă cu roșeață, de ești neagră, cu excrement de crocodil. Împlinește cu o perinița umărul mai scurt, acopere cu o eșarfă un gît prea umflat. Piciorul urît ascunde-l în încălțăminte albă, cel uscat nu-l arăta decît strîns în sandale. Nu deschide gura mare, fă în așa chip încît să ai două gropițe în obraz. Să rîzi cu măsură și rar și rîsul tău să aibă un nu știu ce feminin *nescio quid femineum*. Să cînți și să dansezi. Pentru ca liniile feții să rămînă pure, moderează-ți caracterul. Mînia umflă fața, *ora tument ira*. Cînd mănînci, apucă alimentele cu vîrful degetelor, nu te mînji pe la gură, este un stil al mîncatului, *est quiddam gestus edendi*. Și mai ales nu te îmbăta. Urît lucru pentru o femeie să zacă amețită de vin.

În fine, spuneți și voi: Ovid m-a învățat toate acestea, *Naso magister erat*.

Cum vedem, Ovidiu nu este așa de criminal. Unul dintre marile lui merite de ordin civilizatoriu, care este și al lui Horațiu, este de a fi privit cu respect femeia tînără și frumoasă, indiferent de condiția socială. Omul fin nu cumpără femeia, fie și sclavă, o cucerește. Totul nu e de a avea, ci de a dobîndi prin mijloace delicate. Omul superior evită brutalitatea concupiscenței, scoate satisfacții din educarea instinc-

telor. Aceasta e arta dragostei. Ceea ce înainte era impuls, acum este rațiune *(Remedia amoris)*[1].

Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit.

Raționalizarea plăcerii, fără dezordinea tumulturilor pasionale, e un lucru care va plăcea cu deosebire în Franța secolelor XVII și XVIII.

Dar tratatul lui Ovidiu este totodată un *Cortegiano* al epocii lui August, în care dacă poetul cîntă liniștea rurală, nu admiră totuși rusticitatea. *Ars amandi* este arta erotică a oamenilor subțiri, cunoscînd toate binefacerile civilizației celei mai înaintate. O clipă Ovidiu, admițînd succesele omului opulent, nu exprimă vreo temere față de gladiator. Nu crede, probabil, că o femeie se poate îndrăgosti de mușchiulatura dezvoltată. Ceea ce face atracția bărbatului (respectiv a femeii) este acel *nescio quid*, produs al rafinamentului. Însușirea capitală a amantului trebuie să fie, exprimîndu-ne în termeni moderni, aceea de a fi „șarmant". Ceea ce spune Gentil-Bernard, poet din sec. XVIII, care a scris o *Art d'aimer:*

Des dons du ciel, le plus cher à nos yeux
Est ce rayon de l'essence des dieux,
Cet ascendant, ce charme inexprimable,
Ce trait divin par qui l'homme est aimable[2].

Dintr-un spirit de simetrie, Ovid a compus și un mic tratat pentru vindecarea amorului *(Remedia amoris)*, amabil misogin, nu lipsit de bufonerie pe ici pe colo, însă în general dovedind o mare competență în cunoașterea psihozelor pasionale. Cazurile de melancolie erotică nu erau desigur rare nici

[1] *Leacurile iubirii*, poem al lui Ovidiu, conceput ca o replică la a sa *Artă de a iubi*.

[2] Din darurile toate cea mai plăcută nouă
E raza asta sfîntă purceasă de la zei,
Impuls și farmec dulce, de negrăit,
Prin care un om devine gingaș și e iubit de-ai săi (fr.).

la antici, de vreme ce însuși Ovidiu își propune să salveze pe acești nenorociți:

De ce un îndrăgostit cu funia petrecută în jurul gîtului
Să se spînzure, tristă greutate, de o grindă înaltă?
De ce altul să-și spintece viscerele cu fierul ascuțit?

Principiul vindecării era, după poet, distracția, ceea ce e în consonanță cu psihopatologia modernă. Îndrăgostitul e îndemnat să fugă de lenevire, căci *Venus otia amat*[1]. Pacientul să-și găsească o ocupație.

Și Ovidiu recomandă plăcerile vieții rurale: îmblînzirea taurului, aratul, cultivarea pomilor fructiferi, îngrijirea stupilor de albine, creșterea oilor și a caprelor, cosirea fînului, grăparea miriștelor, călcarea cu picioarele a strugurilor. Cu toate acestea, pacientul era invitat să fugă de solitudine *(Tristis eris, si solus eris)*[2]. Cînd ești singur imaginea iubitei răsare dinaintea ochilor. Deasemenea, trebuie să evite locurile amintind dragostea trecută sau citirea scrisorilor trimise altă dată de iubită.

Mergerea la teatru era contraindicată. Sunetele lirei, ale flautului, ale țiterei, dansurile slăbesc energia sufletului, predispun la sentimentalism. Pentru acest motiv poeții erotici nu trebuiau citiți:

Teneros ne tange poëtas.

Cine poate rămîne insensibil la poezia lui Callimach sau a lui Tibull, la a lui Goethe, *mutatis mutandis*[3], Lamartine sau Alfred de Musset? Ovidiu făcea o recomandație delicată și totdeodată practică: nu urî femeia pe care ai iubit-o ieri. O astfel de încheiere e proprie spiritelor grosolane. De altfel, cine urăște, nu s-a vindecat de dragoste.

În *Ars amatoria* poetul pomenise de *De medicamine faciei*[4] din care a rămas un fragment. Era o culegere de rețete cos-

[1] Lui Venus (iubirii) îi place trîndăvia (lat.).
[2] Vei fi trist, dacă vei sta singur (lat.).
[3] Cu deosebirile respective (lat.).
[4] *Despre îngrijirea feței*, un mic tratat în versuri al lui Ovidiu conținînd recomandări cosmetice.

metice pentru întreținerea feței. Interesant este preambulul. Dacă Ovidiu admiră pe femeile de altădată care țeseau, încuiau turma de miei în ocol și spărgeau lemne ca să aprindă focul, găsea totuși că în epoca palatelor cu acoperișuri aurite, femeilor le era îngăduit să poarte veștminte brodate cu aur, pietre prețioase la mîini și perle mari la urechi. Pentru lustruirea feței, Ovid recomanda un cataplasm în care intra orz african, miere, ouă, praf de corn de cerb și încă alte cîteva ingrediente. Pentru înlăturarea petelor de pe obraz dădea rețeta unei pomezi din miere si alte componente între care cuib de alcyoni marini. Tămîia amestecată cu nitru era bună contra coșilor de pe față. N-ar fi irezonabil să presupunem că tratatul lui Ovid s-a irosit din cauză că femeile și-au tăiat din manuscrise rețete care le interesau. De remarcat că poetul socotește iluzii dresurile și incapabile a opri efectele anilor. Frumusețea morală e mult mai durabilă și dă calm feții, de aceea atenția fetelor trebuie să fie îndreptată asupra moravurilor.

Prima sit in vobis morum tutela, puellae[1].

Ambiția lui Ovidiu era de a face o operă adîncă. Sarcina eminamente serioasă pentru un poet era atunci să trateze despre *natura rerum* ca Lucrețiu, pe care Ovidiu îl admira nespus și să demonstreze originea mitică și divină a lui August. E ceea ce Ovidiu a încercat în *Metamorphoses*, care sînt de fapt o istorie fabuloasă a universului, luînd-o *ab ovo*[2]. Filozof, Ovidiu nu era, deși nu i se poate tăgădui un anume entuziasm pentru problemele imense pe care i le ridică viața fenomenală. Facultatea lui dominantă este imaginația, adesea magnifică sau numai magnificientă, cu tendința spre colosal și fastuos. Barocul elenistic a lăsat urme în arta sa. Poetul este, într-un înțeles nesistematic al

[1] Decența și pudoarea sînt păzăză în toate (lat.).
[2] De la începutul lumii (lat.).

LICEUL ... BIBLIOTECA ... BORGHE LAZĂR

cuvîntului, un transformist, care-şi propune să cînte schimbările neîncetate din univers:

In nova fert animus mutatas dicere formas
Corpora[1].

Începînd cu haosul primar:

Unus erat toto Naturae vultus in orbe
Quem dixere Chaos...[2]

el se manifestă aparent ca un materialist, căci nu ştie cine e zeul care a scos din tenebră lumea, mulţumindu-se a spune *quisquis fuit ille Deorum* (oricare va fi fost zeul) sau a-l desemna ca Natura însăşi *(Hanc Deus et melior... Natura...)*

În cartea a XV-a, Numa e pus să se întîlnească cu Pythagora, care îi expune concepţia sa despre originea lumii, de fapt spiritualistă. *Omnia mutantur*, totul se schimbă, în ordinea materială, însă spiritul nu moare niciodată, *nec tempore deperit ullo*, trecînd numai din trup în trup. De aceea a mînca animalele înseamnă a turbura eventualul locaş temporar al unui duh. Ovidiu se întinde liric asupra fluenţei şi instabilităţii universului, profesînd întîia mare poezie romantică a caducităţii. Nimic nu este pe lume care să stea locului, toate curg, *cuncta fluunt*. Chiar trupurile noastre se prefac molecular şi ce sîntem azi nu vom fi mîine. Aşa şi cameleonul simulează toate culorile. Timpul se schimbă şi cu el neamurile:

Pe-această lume, totul e-n veşnică mişcare
Şi se perindă-ntr-una ca apa curgătoare...
Troada în războinici şi avuţii bogată
Ce zece ani de-Ahei a stat împresurată
De slava ei trecută nu mai aduce-aminte
Decît prin mari mormane de pietre şi morminte.

[1] Duhul mă-ndeamnă să cînt aste chipuri,
Corpuri schimbate în altele noi (lat.). Versurile constituie începutul invocaţiei din *Metamorfozele*.

[2] Natura era una la chip în Univers, Un haos denumit...(lat.).

Dar unde este Sparta, cetatea strălucită?
Unde Mikene, Theba și-Atena cea vestită?
Căzute-s la pămînt și le-a rămas cuvîntul
Iar fala lor s-a dus așa cum trece vîntul.
Din vechiul Ilion s-au risipit Dardanii
Și Roma au zidit ce va spori cu anii.

Ca și Virgil, ca și Horațiu, Ovid exaltă vîrsta de aur, *aurea aetas* a lui Saturn, cînd omul observa credința și dreptatea *sponte sua, sine lege*[1]. Pe poet îl apăsau, ca pe mulți, prea multele legi ale lui August, controlul excesiv al vieții morale. Omul e născut bun și pașnic, vrajba este efectul unei căderi. Jupiter preface în lup pe antropofagul Lycaon și apoi dezlănțuie potopul. Peștii înoată pe vîrful culmilor, nereidele se miră a vedea în fundul apelor păduri, orașe, palate. Deucalion și Pyrrha, singurii supraviețuitori, repopulează pămîntul, aruncînd pietre înapoia lor. Din nămoale se naște Python, un șarpe imens, pe care Apollo îl omoară cu săgețile. Ceea ce urmează de aci încolo sînt basme și totul ar putea fi înscris sub denominația de folclor, dacă n-ar fi adunat din izvoare cărturărești și tratat cu prea mult rafinament. În fond zeii, cu Jupiter în frunte, apar ca niște zmei abuzivi, invidioși, ambițioși, vindicativi, adulteri făcînd nenorocirea cui le iese în cale. Apollo se îndrăgostește de Daphné, care, ca să scape de el, cere pămîntului s-o prefacă în ceva și devine dafin. Descripția transformării e de o mare delicatețe și înrudită cu arta cu care mai tîrziu Bernini a reprezentat statuar același subiect. Ovidiu e un artist eminent în descrierea catastrofelor naturii. Tabloul văii Tempe cu Peneul care se rostogolește în unde spumoase ridicînd un nor de aburi ce stropesc cu o bură culmile pădurilor e, parcă, al unui observator direct al fenomenelor. Jupiter prinde pe nimfa Io iar Junona, geloasă, îl silește s-o prefacă în vacă și s-o dea în paza lui Argus. Mercur inventează fluierul, cu el adoarme pe paznicul cu o sută de ochi. Episodul grandios e acela al lui Phaeton, conducînd din ambiție carul tatălui său, Soarele. Momentul

[1] De la sine, fără nici o lege (lat.)

cînd, șovăind printre constelații, Phaeton se sperie de scorpion, scăpînd frînele celor patru cai, cînd carul apropiindu-se de pămînt, usucă vegetalele, seacă apele, lăsînd pe nimfe pe uscat, pare ieșit din imaginația colosală a lui Victor Hugo. Fetele Soarelui plîng pe mormîntul lui Phaeton și sînt prefăcute în copacii care dau boabele de chihlimbar. Cycnus, martor al acestei întîmplări, e prefăcut în lebădă, Jupiter, inspectînd universul după dezastrul lui Phaeton, abuzează de nimfa Calisto, luînd înfățișarea Dianei. Junona furioasă preface nimfa în urs. Jupiter o face constelație. Același Jupiter, în chip de taur, fură pe Europa. Mercur, zburînd prin aer, o vede pe Hersé, fata lui Cecrops și se îndrăgostește de ea. Aglauros, sora fetei, se împotrivește lui Mercur și zeul o împietrește. Cadmus se luptă cu șarpele ieșit dintr-o fîntînă, care făcînd spirale imense frînge copacii și se îndreaptă spre el. Acteon vede pe Diana goală într-o peșteră și e prefăcut în cerb, spre a fi omorît de propriii lui cîini. Narcis, îndrăgostit de sine însuși, devine floare, în vreme ce Echo, disprețuit de el, rămîne un sunet curat. Bacchus, înșelat de niște corăbieri, îi preface în delfini. Penteu tulburînd un slujitor al misterelor bacchice, e omorît de bacchante. Thisbé și Pyramus, împiedicați de părinți în dragostea lor ca și Romeo și Julieta, sărută zidul care-i desparte, de o parte și de alta, și sfîrșesc lamentabil, Pyramus omorîndu-se din cauză că i se părea că un leu a omorît pe Thisbé, aceasta luîndu-și viața, din pricina morții celui dintîi. Țîșnirea sîngelui din pieptul lui Pyramus e comparată cu apa ce răzbește prin conducta spartă (canalizarea era în floare în epoca lui August). Hermaphrodit, fiul lui Hermes și al Aphroditei, atras de naiada Salmacis, e prefăcut în om cu două sexe, fiicele lui Mynias, disprețuind cultul lui Bacchus, devin lilieci. Junona, furioasă că din legătura uneia din fetele lui Cadmus se născuse Bacchus, se răzbună pe Ino, mătușa care îl crescuse. Trimite pe Tisiphone să dea furii acestei Ino și soțului ei Athamas. Acesta izbește un copil de perete crezîndu-l pui de leoaică. Ino se aruncă în mare. Însoțitoarele mamei sînt împietrite sau prefăcute în păsări. Cadmus fuge din Theba cu Hermiona

și amîndoi sînt transformați în balauri. Perseu, născut din Danae și Jupiter în chip de ploaie de aur, taie capul Meduzei și împietrește cu el pe Atlas, apoi scapă pe Andromeda de Hidra ce trebuie s-o mănînce ca urmare a răzbunării Junonei, supărată că mama fetei se crezuse mai frumoasă decît ea. Meduza însăși era victima zeilor, Neptun o sedusese în templul Minervei și zeița, jignită, dăduse victimei șerpi în loc de păr. Phineus, supărat că Perseu i-a luat pe Andromeda, îl atacă la nuntă cu o ceată de oameni din toate părțile Orientului (indieni, assirieni, egipteni, arabi). Lupta e violentă, spectaculoasă, descrisă cu voluptatea inperturbabil artistică de scene crude a unui d'Annunzio. Indianul de șaisprezece ani Athis, îmbrăcat în hlamidă de purpură tivită cu aur, cu colier de aur la gît e izbit de Perseu cu un tăciune, care-i sfărîmă falca de jos. Apoi Perseu doboară la pămînt pe Erithus, care se apropie cu o bardă cu două tăișuri, zvîrlindu-i în cap un crater imens, Ethemon, furibund, vrînd să izbească pe erou în cap, face o mișcare greșită și spada, lovindu-se de soclul unei coloane, se face bucăți. Vîrful sare și i se înfige în gît. Neputînd prididi pe atacatori, Perseu, care stă rezemat cu spatele de o mare coloană, scoate capul Gorgonei și-i împietrește pe toți. Două sute de statui patetice, lîngă colonada unui palat e o priveliște foarte plastică. Arachné țesătoarea se ia la întrecere cu Pallas Athena. Înfuriată, zeița o lovește. Fata, de rușine, vrea să se spînzure, Pallas Athena, împlînzind pedeapsa, o preface în păianjen. Niobé se laudă cu cei șapte băieți și cu cele șapte fete ale sale. Latona, jignită, pune pe Phebus să săgeteze toți copiii. Urgisită de geloasa Junona, Latona ceruse unor păstori îngăduința să bea apă de la un izvor. Aceștia, împotrivindu-se, sînt prefăcuți în broaște.

La nunta lui Pirithous cu Hippodamia vin și centaurii, care fură femeile. Theseu ia în mînă un crater antic și-l zvîrle în capul centaurului Eurytus, care cade bătînd pămîntul cu picioarele cavaline. Alt centaur scoate un pin din pămînt și-l aruncă spre Theseu, care se ferește. Însă copacul izbește pe altcineva. Caeneus, care fusese fată, se bate cu un centaur. Acesta îl lovește cu gladiul. Eroul este însă invul-

nerabil, arma se sfărîmă, ca și cînd s-ar fi izbit în marmură. Atunci centaurii rostogolesc peste el copaci și-l înăbușă, dintre crengi iese o pasăre. Episodul e grandios, de o plastică michelangiolescă și de o exuberanță, amintind evocarea modernă a centaurilor de către Maurice de Guérin. Polyphem, uriașul cu un singur ochi în frunte, iubește pe Galatheea și o cheamă ca într-o *Cîntare a cîntărilor:*

O, Galatheea ești mai albă decît crinul
Mai proaspătă decît florile pajiștei, mai subțire ca nuiaua de alun.
Ești luminoasă ca cristalul, nebună ca căprița,
Și netedă ca scoica lustruită de valurile mării.

Autorul monstruos al acestor suave chemări aruncă vîrful unui munte în Acis, iubitul Galatheei.

Din metamorfoză în metamorfoză, Ovidiu ajunge la Aeneas și de la acesta la Iuliu Caesar, și la August, pe care îl salută ca zeu, spre a încheia cu o profesie de orgoliu imens:

Cîntarea ce-am sfîrșit nu poate s-o distrugă
Nici fulgerul lui Joe și nici a vremii fugă,
Nici focul și nici spada. Iar ziua cea fatală
Nu-mi va răpi decît făptura corporală.
Eu voi muri desigur, dar duhul ființei mele
Va sta ferit de moarte pe ceruri printre stele.
Avea-voi nume veșnic, voi fi citit oriunde
Biruitoarea oaste a Romei va pătrunde.
Și dacă nu mă-nșel voi dăinui într-una
Cît lumea va trăi cu soarele și luna.

Ovidiu făcea teoria romantică a geniului, opunînd gloriei militare aceea a operei culturale. Nu e de crezut că ideea că opera poetului înfruntă chiar mînia lui Jupiter (*ira Jovis*) era de natură să placă lui August. Poetul se așeza, prin opera lui, mai presus de zei, iar August era zeu, comparat adesea cu Jupiter. De altfel, cu tot aerul de a face apoteoza epocii augustane, *Metamorfozele* descriu era crispată jupiteriană. Poftele lui Jupiter sînt insațiabile, ceilați zei nu sînt mai plini de decență, zeițele în frunte cu Junona sînt

geloase, invidioase și răzbunătoare. Natural, aceasta este esența mitologiei greco-latine, dar Ovidiu aduna laolaltă dezastrele pricinuite de prepotența divină. O stîncă ori un izvor, o broască sau o trestie pot fi niște simple victime și lumea minerală, vegetală ori animală poate să disimuleze o condiție umană tragică.

Metamorphoses au un pronunțat caracter medieval, constînd într-un sentiment de insecuritate față de demoni și vrăjitori. Afară de aceasta, procedeul contrastelor (grațios — monstruos, gingaș și feroce, miniatural și enorm) sînt dintre acelea care plac omului din era creștină, obișnuit cu antiteza angelic-demonic. Probabil acest aspect demoniac, cît și faptul de a fi vorbit despre originea lumii, de a fi afirmat permanența spiritului, de a fi atins ușor tema vanității acestei văi a plîngerii, l-au mîntuit în vîrsta medie. Dante îl pune în Limb. Pe pereții exteriori ai bisericii din trecătoarea Lainici, ridicată de Caragea, alături de Aristot, îl aflăm și pe Ovidiu, în vestmînt medieval. Cum zugravul nu putea să aibă nici o noțiune despre acest poet și nici să picteze din fantezie, e de admis, fără a cunoaște vreun studiu special, că în tradiția bisericii bizantine Ovidiu fusese mai dinainte „reconsiderat".

Ovidiu a mai încercat o operă severă și națională *Fasti* care nu e decît un calendar roman versificat și e catalogat printre poemele etiologice, de fapt didactice, în care se dau cauzele faptelor descrise. De pildă luna februarie vine de la o bucată de lînă sau de la lucruri purificatoare (grîu prăjit, sare, cracă de pin), pe care pontificele le cerea de la cel care conducea sacrificiul și de la flamin (*ab rege et flamine*). Poetul declară a se fi informat din vechile anale, *annalibus priscis*, din propria experiență și din interogarea flaminilor. Nu mai puțin opera lui e aridă, cu totul în afara concepției de poezie pe care o profesăm azi. Deși calendarul e împodobit cu episoade legendare și mitologice, ba chiar cu metamorfoze, iar cerul tot populat cu basme, compunerea este o operă artificioasă, pe care poetul caută s-o sublimeze cu mijloace retorice. *Est deus in nobis*, este un zeu în noi, zice el inspirat, și se duce într-o pădure să mediteze în murmurul

apelor la cartea despre luna mai. Însă toate acestea nu puteau fi scrise, cum am zice azi, decît pe fişe.

Ovidiu nu terminase *Fasti* şi nu dăduse ultimul lustru *Metamorfozelor* cînd se abătu asupra lui acea nenorocire, aproape unică în lumea marilor poeţi. În anul 8 al erei noastre, August îl relegă la Tomis, cetate mercantilă greacă de pe coasta Mării Negre, pe locul actualei Constanţa. Născut la 20 martie 43 î.e.n. în anul cînd cei doi consuli Hirtius şi Pansa căzură în bătălia de la Mutina, poetul avea aproape 52 de ani. Spre a-i înţelege tragedia, fie şi subiectivă, e bine să cunoaştem omul. Locul naşterii lui era Sulmona, în teritoriul Pelignilor, căruia Ovidiu nu încetează a-i lăuda izvoarele reci, aerul, viile, cîmpiile înverzite. Tatăl aparţinea ordinului ecvestru şi poseda avere rurală. Şi-a crescut cu distincţie cei doi băieţi, dintre care unul a murit la vîrsta de 20 de ani. Ovidiu, rămînînd unicul, a fost desigur îmbrăţişat cu mai multă afecţiune. Băiatul avea aplecare spre poezie. Deşi tatăl, om pozitiv, avea oarecare îndoială faţă de cariera Muzelor, zicîndu-i: *„Studium quid inutile tentas? Maeonides nullas ipse reliquit opes"*. *„De ce încerci o meserie nelucrativă? Homer însuşi n-a lăsat nici o avere"*, nu l-a stînjenit în vocaţia sa. Tînărul a frecventat o şcoală de elocvenţă, revelînd o mare înlesnire în exerciţiile de oratorie, numite suasorie. Seneca tatăl, care i-a fost coleg, găsea că încă de pe atunci făcea poezie în proză. La 18 ani plecă într-o călătorie de instrucţie în Orient. Văzu Sicilia, Athena, Alexandria din Egipt şi Nilul, şi alte oraşe din Asia, de care nu pomeneşte. Întors, s-a dedat cu pasiune poeziei, idolii lui fiind poeţii elegiaci, de fapt erotici, în frunte cu Tibull. Primi însărcinări în magistratură. Fu centumvir, triumvir. August, care urmărea să atragă pe cavaleri, îi dărui un cal la o revistă a ordinului.

Ovidiu declara că aceea care l-a inspirat întîia dată a fost o femeie *totam cantata per urbem*, cîntată în toată Roma, ascunsă sub numele de Corinna. În fond era un om de moravuri casnice. Părinţii îi dădură la o vîrstă foarte fragedă o soţie nepotrivită, de o a doua *sine crimine*[1] se desparte

[1] Fără pată (lat.)

apelor la cartea despre luna mai. Însă toate acestea nu puteau fi scrise, cum am zice azi, decît pe fişe.

Ovidiu nu terminase *Fasti* şi nu dăduse ultimul lustru *Metamorfozelor* cînd se abătu asupra lui acea nenorocire, aproape unică în lumea marilor poeţi. În anul 8 al erei noastre, August îl relegă la Tomis, cetate mercantilă greacă de pe coasta Mării Negre, pe locul actualei Constanţa. Născut la 20 martie 43 î.e.n. în anul cînd cei doi consuli Hirtius şi Pansa căzură în bătălia de la Mutina, poetul avea aproape 52 de ani. Spre a-i înţelege tragedia, fie şi subiectivă, e bine să cunoaştem omul. Locul naşterii lui era Sulmona, în teritoriul Pelignilor, căruia Ovidiu nu încetează a-i lăuda izvoarele reci, aerul, viile, cîmpiile înverzite. Tatăl aparţinea ordinului ecvestru şi poseda avere rurală. Şi-a crescut cu distincţie cei doi băieţi, dintre care unul a murit la vîrsta de 20 de ani. Ovidiu, rămînînd unicul, a fost desigur îmbrăţişat cu mai multă afecţiune. Băiatul avea aplecare spre poezie. Deşi tatăl, om pozitiv, avea oarecare îndoială faţă de cariera Muzelor, zicîndu-i: *„Studium quid inutile tentas? Maeonides nullas ipse reliquit opes"*. *„De ce încerci o meserie nelucrativă? Homer însuşi n-a lăsat nici o avere"*, nu l-a stînjenit în vocaţia sa. Tînărul a frecventat o şcoală de elocvenţă, revelînd o mare înlesnire în exerciţiile de oratorie, numite suasorie. Seneca tatăl, care i-a fost coleg, găsea că încă de pe atunci făcea poezie în proză. La 18 ani plecă într-o călătorie de instrucţie în Orient. Văzu Sicilia, Athena, Alexandria din Egipt şi Nilul, şi alte oraşe din Asia, de care nu pomeneşte. Întors, s-a dedat cu pasiune poeziei, idolii lui fiind poeţii elegiaci, de fapt erotici, în frunte cu Tibull. Primi însărcinări în magistratură. Fu centumvir, triumvir. August, care urmărea să atragă pe cavaleri, îi dărui un cal la o revistă a ordinului.

Ovidiu declara că aceea care l-a inspirat întîia dată a fost o femeie *totam cantata per urbem*, cîntată în toată Roma, ascunsă sub numele de Corinna. În fond era un om de moravuri casnice. Părinţii îi dădură la o vîrstă foarte fragedă o soţie nepotrivită, de o a doua *sine crimine*[1] se desparte

[1] Fără pată (lat.)

(moda repudierilor era atunci în floare). Cu a treia se împacă. Avu de la ea o fată, zice el odată, măritată de tînără și remăritată și care a făcut pe Ovidiu de două ori bunic. Fata este probabil acea Perilla, *doctissima*[1], care, sub supravegherea tatălui, cultiva Muzele. Însă Ovidiu răspundea din Tomis, unui Suillius, nu mai puțin doct, pe soția căruia o considera ca și pe fiica lui, de vreme ce mama ei îi zicea lui, poetului, soț, încît s-ar înțelege că a treia soție mai fusese măritată și avea o fată din cealaltă căsătorie. Era debil și delicat, de un temperament *„douillet*[2] nerezistent la oboseală, și sedentar, scria versurile în grădinile lui întins pe un lectulus încărcat cu perne. Aceste grădini se aflau la răspîntia între via Clodia și via Flaminia, pe niște coline acoperite cu pini.

Spectat Flaminiae Clodia juncta viae.

Ovidiu își cultiva singur pomii fructiferi și stropea cu apă de la izvor straturile. Era „roman" în felul în care un scriitor francez era „parisien" în epoca lui Sainte-Beuve. Roma devenise splendidă, pe Palatin se ridicase *domus augustiana*[3] și un templu de marmură albă dedicat lui Apollo, unde îndărătul coloanelor se vedeau statuile Danaidelor și a tatălui lor cu spada în mînă. La acest templu era o bibliotecă publică, din care opera lui Ovidiu fu mai tîrziu „epurată". Forul fusese rectificat și înfrumusețat, se construise un alt for al lui August. Se clădise Pantheonul, termele lui Agrippa, porticul Octaviei și frumosul teatru al lui Marcellus. În cîmpul lui Marte, acoperit cu iarbă, apăruse un portic și un bazin pentru scăldatul luptătorilor, alimentat cu apă adusă pe apeductul Aqua Virgo. Ovidiu, se înțelege din opera lui, era mare frecventator de porticuri, teatre și circuri, de locuri în care putea fi văzut și arătat cu degetul, de asemenea îi plăceau reuniunile mondene, ale tinerilor libertini, îndeosebi, care adorau poezia

[1] Foarte învățată (lat.).
[2] Molatic (fr.).
[3] Palatul lui Augustus (lat.).

lui erotică, considerînd-o ca un protest al vieții împotriva puritanismului lui August. Octavian, acest om, incontestabil mare, care a dat imperiului roman stabilitate și măreție, a fost obiectul a numeroase portrete morale, unele foarte negative. Voltaire îl denunța drept un monstru abil și norocos, aplecat spre vărsări de sînge. Cînd ne gîndim la crimele fără de seamă săvîrșite de alți imperatori și la uzul de a lichida îndată orice adversar, August ni se pare a merita elogiul lui Ovidiu de *„mitissimus princeps"*[1]. Cu toate acestea Octavian adună norocos o mulțime de vicii ce-ar fi fatale pentru omul de rînd. Împins de la spate de forțe oculte, la vîrsta de nici 19 ani, aureolat cu prestigiul de nepot și fiu adoptiv al lui Caesar, obține consulatul printr-o lovitură militară. Pactizează cu adversarii în frunte cu Antoniu cînd se simte slab, și-i extermină cînd îi vine bine, dînd dovadă de o remarcabilă răbdare. Pe fidelitatea lui, ca un om de stat, nu se poate pune temei. Cicero l-a ridicat în slava cerului și a atacat în discursuri celebre pe Antoniu, cînd acesta era certat cu August. Adversarii se împăcară. Urmă teribila proscripție în care Cicero fu asasinat. Capul marelui orator fu adus pe masa lui Antoniu, care-l contemplă cu o satisfacție bestială, în vreme ce Fulvia, soția sa, îi înfipse un ac în limba elocventă. Octavian nu clipi. August n-a făcut nici o revoluție socială, lumea plutocrată era alarmată de războaiele civile și de aroganța sclavilor și dorea un om „de ordine". Octavian a asmuțit pe sclavi și pe militari împotriva aristocraților, dar a refăcut vechea ordine, reconstituind clasa privilegiată cu oameni noi, proveniți uneori chiar din rîndul sclavilor. A constituit așa-numitul principat, neschimbînd formal nimic, adunînd totuși în mîna sa toate puterile, pînă la arbitrar. El putea prezida tribunalul și pronunța condamnările la moarte. Portretele sale din tinerețe sînt revelatoare. Un tînăr suav, stînd parcă mereu în bătaia lunii (de altfel nu suporta soarele nici vara, nici iarna), cu sprincenele îmbinate, cu nasul ascuțit și fin, cu obrajii supți ca ai unui ftizic, cu bărbia mică, fugind puțin înapoi. Privirea îi e bănuitoare, strîn-

[1] Un conducător blînd (lat.).

gerea colțurilor gurii arată o mare încăpățînare, înțelegere tardivă, ascunderea reacțiilor sufletești, prudență. Fața îi e de o liniște ireală, dar se ghicește îndată acel orgoliu imens ascuns sub aparentă modestie, al oamenilor care se văd zeificați în plină tinerețe. Un fum de smirnă parcă îl învăluie, înduioșîndu-l asupra propriei divinități. Era bolnăvicios, se înfofolea iarna cu tot felul de efecte de lînă, punînd patru tunici sub o togă groasă. Probabil epatic, era acoperit cu o pecingine pe tot timpul. Arătătorul drept îi amorțea cîteodată. A domnit murind și înviind și a trăit gemînd 76 de ani.

August, spre a da satisfacție aristocrației tradiționaliste, care cerea reînvierea vechilor virtuți republicane, edictă o serie de legi puritane, împotriva luxului, a adulterului, a celibatului și chiar a sterilității, care produseră o reacție violentă. De altfel senatorii conservatori, care susțineau această legislație, își îngăduiau a nu o respecta ei înșiși.

Culme a ironiei, August, care visează să fie un model de virtute, are neplăcerea să descopere desfrîul în propria lui familie. De altfel lucrurile sînt mai complicate și amestecate cu probleme de succesiune. De la a doua soție, August avusese o fată Iulia, pe care, văduvă, o căsătorise cu Marcus Vipsanus Agrippa, de la care Iulia avu doi băieți, Caius și Lucius, apoi o recăsătorise cu sila cu Tiberiu, fiul vitreg adus de a treia soție, Livia. Iulia, plictisită, nu purtă credință soțului. Tiberiu se simte ridicul, părăsește Roma, și August, victimă a propriei legislații, e nevoit să pronunțe repudierea și să-și exileze fata. Dar poartă mulți ani ranchiună lui Tiberiu. În cele din urmă acesta fu rechemat, din cauza golurilor ivite în descendența lui August, și înfiat. De aci încolo, Tiberiu, fiul Liviei, este adevăratul administrator al imperiului. Un nou scandal izbucnește. Iulia, nepoata lui August, face demonstrații de viață libertină. În cercul curtenilor ei se află și Ovidiu. August, și mai degrabă Tiberiu, inspirat și de Livia, trebuie să fi văzut aci o frondă împotriva succesiunii. *Ars amatoria*, de care nimeni nu făcuse caz pînă atunci, e declarată operă corupătoare. Însă poetul mărturisește a fi făcut o eroare.

Văzuse ceea ce nu trebuie să vadă și se pare că pe Iulia fără veștminte, fiindcă se face aluzie la Acteon, care a surprins pe Diana nudă. Unii cred că se făcuse vinovat de *lenocinium*[1], înlesnind, de pildă, din ușurătate, întîlnirea culpabililor. Iulia fu exilată împreună cu alții, Ovidiu fu numai relegat la Tomis, fără pierderea averii. Dar Ovidiu avea de mult ideea că pe aci este sfîrșitul pămîntului, iar știrile despre cruzimea geților îl cutremurau. Pe la sfîrșitul lui noiembrie, anul 8 e.n., cînd ziua se îngîna cu noaptea, după ce mai contemplă o dată cerul cu lună și stele și Capitoliul în apropierea căruia locuia, poetul porni. Luă cu el sclavi, deși nu avu calmul să-i aleagă. Fata lui era în Lybia, îl îmbrățișară numai doi prieteni și soția care leșină. În decembrie poetul naviga pe Adriatica. Pe marea Ionică îl întîmpină furtuna. Corabia de brad pîrîie, vîntul face să șuiere frînghiile, pilotul nu-și ascunde spaima. Ovidiu pretinde a scrie unele din elegii pe mare, clătinat de valuri. Însă e puțin probabil că le-a putut da la copiat pe corabie. Într-adevăr parte din *Tristia* constituie un jurnal de bord. Ele sînt niște compoziții scrise de fapt cu multă atenție artistică și cu un relativ calm. Profitînd de condiția sa, Ovidiu încearcă să inaugureze un gen patetic, concurînd aproape cu tragedia. Sînt în elegiile lui accente admirabile, din păcate poetul latin nu cunoaște ingenuitatea lirică și nici arta peisajului, și în mijlocul furtunii pare a o descrie din imaginație. Procedeele lui sînt hyperbola, exemplul și sentințele. Străbătînd pe jos isthmul Corint, poetul se îmbarcă pe o altă corabie cu pînze și cu rame, care sălta elegant pe valuri. Debarcat pe insula Samothrake, Ovidiu are gustul de a pune, folosind o a treia corabie, piciorul pe coasta thracică și a străbate țara Bistonienilor. În fine iese prin Bosforul trac în Pontul Euxin și trece pe dinaintea cetăților de pe coastă: Anhialos, Mesambria, Odessos (Varna de azi), Dyonisopolis (Balcicul actual), ajungînd la Tomis, al cărui aspect dinspre mare cu acropolea pe culmea unui promontoriu, trebuie să fi fost chiar atunci impunător și de un plăcut stil grec.

[1] Favorizare a desfrîului (lat.).

Acum încep lamentele poetului, a cărui informație despre Schythia minor, pe care o numește și Sarmația, constituie pînă la un punct o decepție. Ovidiu nu e un Dostoievski, care să aibă voluptatea suferinței și curiozitate pentru omul umil. Barbaria îi repugnă și înregistrînd-o cu groază, visează numai Roma. Baudelaire relegat la Kunstendgé nu s-ar fu simțit mai fericit fără Parisul lui și atelierele pictorilor. Tomis și Histria, care aveau o vechime de cîteva sute de ani, erau orașe mercantile, fondate de coloniști, desigur săraci din Milet. Așezarea nu s-a putut face fără învoirea localnicilor. Aceștia erau interesați să-și vîndă produsele brute (grîu, miere, piei, pește) și să cumpere în schimb mărfuri din orientul apropiat. Numeroasele amfore dovedesc că veneau mari cantități de vin înfundat și pecetluit. Vestigiile Histriei helenistice și attice relevă splendori arhitectonice, frize armonioase, ca o frază muzicală. Nu altfel trebuie să fi fost Tomis. De-a lungul veacurilor aceste cetăți au trecut prin ani grei, o curtină istriană stă pe o temelie de coloane aruncate una lîngă alta, ca trunchiurile de pini. Marmuri întregi, inscripții, intră în compoziția zidurilor. Burebista, voind să împiedice penetrația romană, atacă cetățile pontice. Murind, unele căpetenii gete, din Scythia minor, trec de partea Romei. Ceea ce ajută pătrunderii romane. De altfel, stăpînirea este inefabilă, Scythia mică e cuprinsă în regatul clientelar al thracilor. Cetățile grecești, formal autonome, fac parte din aria greacă a imperiului roman. Ele trebuie să fi sărăcit în această epocă de turburări și să se fi prefăcut în niște cetăți de producție locală. Geții pătrund în ele, sînt probabil meseriași, argăsitori de piei, olari, sărători de pește și soldați. Populația din jurul cetăților intră în căruțe mari cu roate foarte îndepărtate, lăsînd dîre în caldarîmul ce merge de la porți la obor.

Clima e foarte aspră iarna, valurile mînjesc cu sticlă stîncile și marea înghețată pe porțiuni mari. Cînd înghețul nu-i întins, izbirea blocurilor produce un vacarm înspăimîntător. Locuitorii sînt bucuroși dacă podișul de gheață se întinde mult spre larg, fiindcă zgomotul se îndepărtează. Apa pe care cetățenii o scoteau din puțuri nu-i bună.

Vara clima e canaculară, marea are adesea tonuri superbe între siniliu și verde. De iarnă veșnică nici nu poate fi vorba. Casele în oraș nu vor fi fost toate de piatră, mai ales ale geților. S-au găsit la Histria cărămizi de chirpici aidoma cu cele ce se folosesc azi în construcțiile locale. Ovidiu se plînge de locuințele rele, de furtuni, de apă, de lipsa de alimente gustoase și de fructe. Toamna, cînd frunzele îngălbenesc e cuprins de panică și melancolie, iarna se hazardează pe marea înghețată, știe că Dunărea îngheață. Atunci carele scîrțîitoare ale sarmaților trec ca pe un pod, dar năvălesc și cete de barbari. Pe străzi, geți bărboși și pletoși păsesc înfășurați în cojoace și itari. Ovidiu se teme și de cei de afară, ale căror săgeți pică peste zidurile exigue, și de cei dinăuntru. Îi e frică să nu fie prins și luat sclav. Locuitorii abia i se par oameni *(vix sunt homines hoc nomine digni)*[1], vorbesc o grecească împestrițată cu getică și sarmată, limbi pe care poetul e nevoit, zice, a le învăța. În oraș nu e bibliotecă, nimeni nu înțelege graiul latin, ceea ce nu pare verosimil. Ovidiu însuși își dictează versurile sale unui sclav, desigur bun copist. Privind de pe zidurile cetății, nu vede decît paragină, cîte un pom prizărit ici și colo, cîmpuri acoperite cu peliniță. Exasperat, strigă că locurile sînt sterpe. Cînd e mai potolit, recunoaște că locuitorii de prin bordeie au vite, ară, însă stau (hyperbolă) cu coiful pe cap, apăsînd cu o mînă coarnele plugului și ținînd cu cealaltă spada. Primăvara pîndește corăbiile care vin în așteptarea corespondenței. Ovidiu n-a ieșit de bună seamă niciodată din Tomis. Despre Aegissus, actuala Tulcea, spune că se ridică pe culmea unui inexistent munte, care atinge cerul. Tomitanii îl primiră cu afecțiune, îl scutiră de impozite, îi dădură un grad în oastea care apăra zidurile și la bătrînețe poetul se trezi cu casca pe cap. Îl făcură după cîțiva ani agonotet, adică președinte al jocurilor în cinstea zeilor. Ovidiu compune în grai get un poem în onoarea lui August. Geții scuturară tolbele și capetele de satisfacție și-l numiră poetul lor. Totuși se vede că prin delațiune aflară că Ovidiu îi numește barbari și se supărară.

[1] Acești oameni abia merită numele de oameni (lat.).

Poetul îi încredințează într-o epistolă că i-a iubit întotdeauna, că urăște țara și nu oamenii. Ar fi voit să fie trimis oriunde. În anul 14 e.n. August muri și poetul pierdu orice nădejde de rechemare din partea lui Tiberiu. Peste patru ani se stinse și el. De altfel, după unii istorici, în anul XV Tiberiu institui un *praefectus orae maritimae*[1] cu reședința la Tomis. Stăpînirea romană directă începea, încă acoperită, și poetul nu se mai putea plînge de a fi amenințat de barbari.

Ovidiu este în genere învinovățit de adulație și de lamentație nedemnă. Dacă „epistolele din Pont" sînt monotone și într-un fel și *Tristia*, aceasta vine de acolo că poetul, disperat, încearcă să înduplece cu orice chip tiranul. Dar în inima lui, îl detestă și-l disprețuiește. În cartea a doua a *Tristelor* demonstrează dîrz că pedeapsa e absurdă. Istoria sacră a Romei e plină de adultere. Iliada însăși ce este decît istoria unei femei pe care și-o dispută soțul și amantul? Atîți poeți au scris lucruri mai îndrăznețe și n-au fost pedepsiți. Și ce crimă este de a citi istorii de dragoste? O femeie poate să le răsfoiască și să rămîie onestă. Ura împotriva potentaților găsește la Ovidiu o expresie neagră și mizantropică:

Ascultă un om trecut prin încercări amare:
Vezi-ți de tine, fugi de cei de spiță mare
Și dacă poți, evită locașul lor divin
Nu rareori de acolo și trăznetele vin.
Puternicii, ce-i drept, ajută pe cei mici
Dar mă lipsesc de darul cui bate cu-așa bici.

Evocarea calamităților Scythiei, pentru a denunța cruzimea lui August față de un geniu, atinge măreția:

Dacă la Roma încă vreun ins mă ține minte
Sau numele meu singur trăiește înainte

Să știe că acolo unde începe gheața
Printre barbari Ovidiu își irosește viața,

[1] Guvernatorul țărmului pontic (lat.).

Împresurat de bessi, sarmați părosi și geți
Nedemni a fi cîntați în stihuri de poeți.

Cît suflă boarea caldă, cu apele-i domoale
Ne ocrotește Istrul de ale lor tîrcoale.

Însă cînd iarna tristă cu gerul se arată,
Se acoperă pămîntul cu marmură curată.

Vîrtejele de crivăț, zvîrlind ninsoarea, zbiară,
Troznește, stînd să pice jos osia polară.

Zăpada adunată nici soare și nici ploaie
Boreu făcînd-o piatră, nu poate s-o înmoaie.

Iar și de s-ar topi o alta nouă cade
Și neaua dintr-un an pe cea din alt an cade.

Vîntoasele pe-aici așa-s de furioase
Că smulg din locu-i turnul și iau prin aer case.

Ițari, cojoace grele poartă barbara gloată
Și-abia de le vezi fața dintru făptura toată.

Lățoasele lor plete ca zurgălăii joacă
Și bărbile-nghețate lucesc de promoroacă.

În vasul lui de lut se face vinul stîncă,
Și sfărîmat bucăți cu barda se mănîncă.

Poetul era indignat de reaua purtare a cutărui literat, care îl ponegrea la Roma, și se resemna cu gloria postumă:

Poetul ia doar mort cununa biruinții.
Cît este-n viață pisma înfige-ntr-însul dinții.

Dar mai ales strigătul lui dureros protesta împotriva nefericirii poeților:

În tihnă și tăcere poetul naște cînturi
Eu sînt bătut de mare, de viscole și vînturi.

Lipsit de viers e cel ce tremură și plînge
La orice pas m-aștept să fiu scăldat în sînge...
Dați-i chiar lui Homer a mea nenorocire
Și va-nceta cîntarea divinei sale lire.

De fapt, Ovidiu în *Tristia* este întîiul mare romantic european.

Geții de altă dată, românii de azi, intrați în orbita culturii romane, sînt mîndri de a evoca pe marele poet, născut acum 2000 de ani la Sulmona și mort în țara lor. Azi Ovidiu este al Italiei și al României precum este al lumii întregi, și Republica Populară Română, punînd la cale această comemorare, a voit să sublinieze valoarea pașnică și înfrățitoare a creației artistice. Traian a pășit în Dacia cu spada, cu arhitecții și cu graiul roman, Ovidiu a venit numai cu lira. Templele s-au năruit, cuvîntul și stihul au rămas, precum prevăzuse poetul:

Avea-voi nume veșnic, voi fi citit oriunde
Biruitoare oaste aRomei va pătrunde
Și dacă nu mă-nșel voi dăinui într-una
Cît lumea va trăi cu soarele și luna.

PETRARCA
ȘI PETRARCHISMUL

Mai cunoscut decît Petrarca este „petrarchismul", o anume afectare sub raport liric și o știută mașinărie cît despre formă. Artificiul stilistic constă în antiteze cumulate pe spațiu mic, în repetarea unor elemente, în cifrarea cu fenomene fizice, îndeosebi climatice, a momentelor sufletești și în realizarea la chipul încifrat a unui tablou fizic complet, în enumerații, jocuri de cuvinte:

Dragostea m-a plouat cu lacrimi pe față
Și m-a bătut cu vînt de suspine...
Mergeți suspine calde la inima rece...

Sînt tot sulf și iască, inima-mi e foc
Aprins în așa fel pe dinăuntru de acele suave duhuri
Pe care le aud mereu, că arzînd mă bucur...

Nu găsesc pace și nu am a mă război,
Mi-e frică și trag nădejde, ard și sînt gheață,
Zbor în cer și zac la pămînt,
Nu strîng nimic și îmbrățișez toată lumea.

Punctele cardinale obișnuite ale antiteticii petrarchiene sînt aurul, zăpada, focul, gerul, cu respectivele variante. Corbul negru pătînd neaua n-a trecut prin fantazia poetului, însă o semnificație dramatică nu lipsește din aceste opoziții.

Petrarca are simțul elementelor. Astfel trece cu mult peste limitele unui manierism versul

Acel foc a murit și-l acoperă o bucată mică de marmură.

Focul în vîlvătăi (care e Laura) înăbușit de o lespede de piatră, iată o imagine ieșind din comun. La fel frigul moral, simțit în mijlocul flăcărilor:

În mijlocul flăcărilor simt un ger.

Cît despre:

Vom vedea înghețînd focul, arzînd zăpada,

nu putem spune decît că versul e superb, fiindcă absurditatea e posibilă fantastic. Într-adevăr, focul ar putea să încremenească în flăcări reci ca de aur, iar zăpada devenită o substanță inflamabilă ar putea să ardă.

Petrarca este, după antici, poetul care are în poezia lui un univers fizic constituit mai înrudit cu natura noastră. Nu e natura însăși, căci elementele lui sînt niște forțe misterioase, niște embleme ale spiritului. Astfel în primul rînd stă zăpada căzînd ca ninsoarea unanimă pe Alpi:

Sus pe Alpi în toate părțile ninge,

sau rămînînd solidificată cu anii:

Am văzut o tînără doamnă sub un dafin verde
Mai albă și mai rece decît zăpada
Neatinsă de soare cu anii.

Germania e o țară congelată pe delături de drumul soarelui:

E o parte a lumii care zace
Aproape mereu în ghețuri și în zăpezi întărite
Departe cu totul de calea soarelui.

Primăvara începe printr-o dizolvare a zăpezilor:

Adierea caldă începea a topi zăpada
De pe dealuri.

Pentru candoarea Laurei moarte ne evocă ninsoarea, căzînd molcomă:

Nu palidă, ci mai albă ca zăpada
Care pe un timp fără vînt fulguie pe deal
Ea părea că se odihnește ca o ființă obosită.

Pe urmă vine ploaia, fie ploaia de noapte după care stelele par mai luminoase:

De cîte ori după ploaia de noapte
Vedeam prin aerul senin mișcîndu-se stelele
Și sclipind pe rouă și pe ger,
Aveam înainte-mi ochii ei frumoși,

fie ploaia măruntă și neguroasă de munte:

Aerul înădușit de ceață
Împins în toate părțile de vînturi
Se va preface curînd în ploaie.
Iar eu mai rece în inimă decît ghiața
Sînt apăsat de gînduri ca de negura
Care se ridică uneori din aceste văi
Închise vînturilor de dragoste
Și înconjurate de ape stătătoare,
Atunci cînd pică din cer ploaia măruntă.

După aceea poetul cîntă fluidele, determinate mai mult acustic, marea cataractă a Nilului care

căzînd de sus
Cu tunetul lui asurzește pe cei din jur,

șipotul din vale cu

murmurul cristalelor lichide
La vale în apele sale năvalnice și limpezi.

Probabil că enumerînd numai nominal rîurile după un procedeu retoric care va fi al lui V. Hugo, Petrarca a avut în fața ochilor imaginea revărsării laolaltă a tuturor acestor ape:

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro,
Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo e Gange,
Tana, Istro, Alfas, Garona, e'l mar che frange,
Rodano, Ibero, Ren, Sena, Albia, Era, Ebro.

Marea furtunoasă a devenit la Petrarca, prin abuz, o pură convenție, dar poetul are și sentimentul mării potolite:

Și-n patul său marea zace fără unde.

Sensibilitatea lui Petrarca e cu totul mare la lumină și în privința aceasta poetul dă dovezi de o excepțională rafinare. El declara a se teme de prezența luminoasă a femeii:

N-am tăria să aștept lumina
Acestei doamne,

amintind de animalele nocturne care nu ies decît seara și pe acelea care desfid flacăra:

Și altele, care din dorința nebună speră
Poate să se bucure în foc fiindcă lucește,
Caută cealaltă virtute, aceea care aprinde.

Și în altă parte, citează fluturele de lampă făcînd eroarea de a se repezi într-un ochi de om, fascinat de reflexele lui:

Precum uneori vara fluturele naiv
Atras de lumină zboară
În ochii omului, fascinat de frumusețea lor,
Din care pricină moare, spre părerea de rău a acestuia
Astfel eu alerg spre soarele meu fatal.

Privirea și salutul Laurei îi deșteaptă în minte sub raportul sincronității imaginea fulgerului urmat de tunet:

Așa cum o dată cu tunetul fulgeră
Eu fui ajuns în același timp de privirea
Frumoșilor ochi sclipitori și de dulcele salut.

El se căiește că a ieșit în drumul coruscant al Laurei:

căci trebuia să-ntorc ochii
Din fața prea marii lumini.

Părul ei

alcătuiește o diademă naturală care aprinde
Aerul de jur împrejur.

În fine, Petrarca nu uită nici încercarea de a privi fix soarele:

Soarele orbește pe cine-l privește fix.

Poet într-o țară de artiști plastici, Petrarca cultivă cu ochi expert tonurile violente și enumeră rochiile verzi, purpurii, cenușii și negre ale Laurei, orientate toate spre aurul părului:

Veșminte verzi, purpurii, cenușii și negre
N-a îmbrăcat niciodată,
Nici nu și-a răsucit părul de aur în coade blonde
Femeie mai frumoasă decît aceasta.

Într-o canzone a Cola di Rienzo semnalează în popor trei ordine de călugări în trei tonuri, negru, plumburiu și alb:

E i neri fraticelli e i bigi e i bianchi.

Se pare a fi avut primul sentimentul frumuseții femeii de culoare. În *Trionfo d'Amore* întîlnește pe Perseu și vrea să știe:

Cum i-a plăcut în Etiopia Andromeda,
Fecioara neagră.

El are sensul florilor, însă nu în natură, ci izolate ca obiecte artificiale, puse alături în alte medii ornamentale cum ar fi vasul de aur plin cu trandafiri·

candide rose con vermiglie
In vasel d'oro...

Cum vedem, ca un florar estet, Petrarca amestecă trandafiri albi cu trandafiri roșii. Pe Laura o gîndește ca o rozã într-un buchet de flori mai mititele:

O revăd stînd umilă
Între femei frumoase, ca un trandafir
Printre flori mărunte.

Florile sînt amestecate altădată cu alte corpuri decorative, aur, perle:

L'oro e le perle, e i fior vermigli e i bianchi

Buzele pe fața Laurei apar ca roze pe nea:

... roze de sînge pe zăpadă.

Oricîtă prețiozitate s-ar admite, nu încape îndoială că poetul nu mînuiește abstracții. Situația paradoxală a unui trandafir de iunie, presupus de seră, aruncat pe zăpadă, încîntă. Petrarca duce mai departe experiența și cu alte materii prețioase și fiind vorba de contrastul între păr, ochi și obraji are ideea de a expune aur și topaze pe zăpadă, și asta în lumina soarelui:

Coamele blonde și ochii
Învinge aurul și topazele puse pe zăpadă.

Altădată se remarcă o altă opoziție de culori. Întîia oară cînd a văzut-o, Laura era (așa presupunem) îmbrăcată într-o rochie verde și ținea în brațe violete:

Am încă în ochi violetele și verdele
Cu care la începutul războiului meu
Era înarmat Amor.

Rochiile de altfel erau în acea epocă cromatice și înflorate și Petrarca își amintește un alt veșmînt al Laurei, purpuriu și cu poalele albastre presărate cu trandafiri:

Puppurea veste d'un ceruleo lembo
Sparso di rose.

Făptura Laurei făcea din Petrarca, cum s-a și observat, un om de Renaștere. Laura e o femeie vie sub regimul Venerei, puțin poleită și aureolată în maniera medievală. Anatomia ei e normală, fără diformitățile primitivilor. Canonul uman al lui Petrarca este statuia antică. Închipuindu-se împietrit de apropierea Laurei, el se vede statuie *„o di diamante, d'un bel marmo bianco"*, *„o d'un diaspro"*[1], și pe Laura însăși o vede nudă, la marginea rîului sprijinîndu-se statuar de un trunchi în funcție de coloană:

Creangă gingașă, din care
(Cu suspin mi-aduc aminte)
A binevoit a-și face coloană trupului ei.

Femeia e surprinsă într-un moment familiar, abia ieșită din apa în care se scăldase, rezemîndu-se de un pom a cărui floare se scutură deasupra, în vreme ce jos pe iarbă stă întinsă rochia-i (așa cel puțin se pare că trebuie interpretată celebra canzone *Chiare fresche e dolci acque*)[2]:

Din ramuri se scutura
(Dulce mi-e amintirea)
O ploaie de flori în poale-i
Și ea ședea
Smerită într-atîta glorie
Acoperită de minunatul nimb.

[1] Sau din diamante sau din marmură albă și frumoasă sau din iaspus (it.) (piatră rezistentă și opacă, asemenea agatei).
[2] Fresce luminoase și ape-ncîntătoare (it.).

Într-o altă împrejurare o vede, într-un gest și mai intim, Laura e goală în mijlocul rîului și-și spală un voal:

N-a plăcut mai mult Diana
Cînd, într-o întîmplare asemănătoare, iubitul ei o văzu goală
În mijlocul apelor reci
Decît mie păstorița alpină și crudă
Spălîndu-și voalul ușor
Cu care își apără părul blond de vînt.

Odată Laura, deși îmbrăcată, este desculță și stă astfel pe iarbă:

și ea șade cu capul gol și în fustă,
Desculță în mijlocul ierbei și florilor.

Toată atenția artistică a lui Petraca merge spre capul Laurei și îndeosebi spre părul blond, tratat cu minuții de bijutier. Versul lui Mallarmé (care în treacăt fie zis este un petrarchizant emerit)

Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres[1]

găsește în poezia lui Petrarca o ilustrație deplină. Evident, versurile celebre sînt:

Părul ei de aur îi era risipit în vîntul
Care-l răsucea într-o mie de bucle.

Altele totuși nu sînt mai puțin interesante. Într-unele, de pildă, poetul vede fulgerînd buclele:

Cînd pe umărul drept, cînd pe cel stîng,

sau clătinîndu-se încet în aer și încrețindu-se sub imperiul adierii:

Adiere care înconjuri și miști
Acele coame blonde și creț, și ești împinsă

[1] Blonda a cărei coafură divină este o bijuterie (fr.).

Suav de ele, și care risipești acel dulce aur
Și apoi îl aduni din nou și-l ondulezi în bucle.

Apoi urmează ochii, obrajii, buzele, în note ce azi pot să pară vagi și convenționale. Despre ochi se spune, ca de un fenomen rar:

Ochi așa frumoși n-au mai fost văzuți.

Îndeosebi sînt semnalate mîinile:

... mîinile albe, subțiri.

Amănunt intimist, se cîntă și mănușa:

Mănușă albă, fină,
Care acoperea fildeșul neted și rozele proaspete.

Laura e deci o ființă vie și socială și Petrarca o vede împreună cu alte 12 tinere femei într-o barcă:

Douăsprezece doamne tolănite în chip onest,
Douăsprezece stele și-n mijlocul lor un soare
Am văzut stînd vesele și singure într-o barcă.

Sau pe un car triumfal, cine știe la ce serbare, stînd la o parte cu aere modeste, „*schifi*", și cîntînd:

Apoi le-am văzut într-un car triumfal
Și pe Laura mea șezînd la o parte
Cu gesturi smerite și rușinoase și cîntînd dulce.

S-a pus la îndoială sinceritatea în iubire a lui Petrarca. De fapt ea nici nu interesează, în chestiune fiind numai credibilitatea. Indiferent de punctul de plecare, Petrarca și-a construit un roman sentimental posibil și complet, în care a pus profunditate, căci atîtea secole n-ar fi putut fi mistificate. Filozofia lui erotică este platonică, în acest

sens că poetul are în vedere ideea veșnică și se simte dator a o iubi pe deasupra și în ciuda fenomenalității:

În ce parte a cerului, în ce idee
A fost exemplul din care natura a luat
Acel chip frumos?...

Asta explică de ce poetul arată o statornicie afară din cale, în viață:

Astfel de douăzeci de ani (grea și lungă trudă)
Tîrguiesc numai lacrimi, suspine și dureri,

și în fine fidelitatea umbrei, după moarte. Sufletul poetului e combătut între datoria ce și-a propus-o și indiferența crescîndă față de obiectul istoric. Aci s-ar părea că nu atît rezerva femeii cît perseverența lui într-un cult absurd îl obosește:

De-acum sînt așa de obosit de așteptare
Și de lungul război al suspinelor,
Că mi-e silă de nădejde și de dorințe
Și de lațul care-mi leagă inima,

aici se vede că e neliniștit în fața evoluției fizice a Laurei:

Un spirit ceresc, un viu soare
A fost ceea ce văzui și dacă acum nu mai este astfel,
Rana nu se vindecă prin descordarea arcului.

Ochii luminoși altădată ai femeii i se arată secătuiți:

Lumina minunată a acelor ochi frumoși,
Care acum sînt stinși, ardea peste măsură.

Bătrînețea Laurei e întrevăzută:

Și părul de aur făcîndu-se de-argint.

Cu drept cuvînt s-a spus că moartea Laurei a fost pentru Petrarca o ușurare. Poetul scăpa de o imagine mergînd spre

decrepitudine ce amenința să devină odioasă și rămînea în minte cu una invariabilă, aleasă de poet cu semnele primei apariții: rochia verde, părul în bucle. Acum poeziile devin vibrante și pentru motivul că apare alături de tema erotică ideea zădărniciei. A spune că Petrarca platonizează simplist adorînd o icoană abstractă nu corespunde iarăși sensului interior al rimelor în *Morte di madonna Laura*. De astă dată poetul face o sforțare de memorie, căutînd a salva din noianul anilor figura purificată a moartei. Acum nu mai face nici o sforțare stilistică, fiindcă de astă dată Laura i se pare unică, în modul cel mai sincer:

Vai chipul frumos, vai privirea suavă,
Vai mîndra, grațioasa ei statură,
Vai graiul ei!

Regretă vorbele smulse de vînt ale femeii iubite:

De nădejdi m-ai umplut și de dorințe
Cînd m-am depărtat de via și marea bucurie
Dar vîntul îi lua vorbele.

Orice loc și orice sunet sînt prilej de tresărire, Laura e văzută peste tot:

De se tînguiesc păsările sau de foșnesc suav frunzele verzi
Cu adierea vîntului de vară,
De se aude înfundat susurul apelor limpezi
Al unui izvor rece și înflorit pe maluri
Pe ea...
O văd și-o aud.

Poetul trăiește din memorie:

Privește mereu stînca de unde izvorăște Sorga
Și vei vedea un om singur care printre ierburi și pe lîngă ape
Se hrănește cu durere și cu amintirea ta.

Însă își dă seama în timp că culege *„le vestigia sparse"*[1], că Laura a ieșit din cursul naturii și că de acum încolo el merge singur spre declin. Oglinda-i spune:

— Nu te mai ascunde; ești bătrîn.

Succesul rimelor funebre îl surprinde oarecum și-l rușinează:

Am căutat plînsul, nu onoruri din plîns.

Își impută ușurătatea:

Acum sînt obosit, și-mi mustru viața
De atîtea greșeli...

și se trezește cu o țiteră „jelalnică":

Sfîrșească-se aci cîntul de dragoste
Vîna meșteșugului obișnuit a secat
Și țitera mea hohotește de plîns.

Nu se poate pune la îndoială realitatea exaltărilor și durerilor poetului, care este un elegiac. Însă un lucru e vădit: nu moare de inimă rea. El suferă de o neurastenie savant cultivată, avînd artisticește plăcerea de a fi trist. Durerile lui Petrarca sînt ca fîntînile din Roma și Lațiu. Apa e adevărată și vine rece și tumultuoasă de la munte. Dar, captată în apeducte, nu-i lăsată să se prăvălească decît pe jgheaburi și-n cascade artificiale sau să țîșnească în sus prin guri dispuse geometric de arhitect și în jocuri dinainte calculate. Petrarca e un Bernini pentru tumultele lui interioare, un om care știe să plîngă spectaculos. De unde acea impresie a unei dureri factice de eglogă.

Nu mai este nici o îndoială, de asemeni, că, suflet susceptibil, Petrarca e un căutător, intermitent, de singurătăți. El e întîiul poet *„selvaggio"*[2] al lumii moderne *„più*

[1] Urme împrăștiate (it.).
[2] Sălbatic (it.).

salvatico che i cervi"[1]. Dar sălbăticia lui e foarte teatrală și de bun gust. Mai întîi pentru a stinge niște mari dureri i-ar fi trebuit niște păduri nepătrunse, septentrionale. În veșmîntul său medieval, aproape clerical (era canonic), el pretinde a fi intrat prin păduri neospitaliere de brazi și fagi, pe unde numai cu mari primejdii trec oameni și armate. Însă pădurile meridionale n-au nimic fioros și în general copacii nu se-ndeasă unul în altul ca în codrii noștri. În orice caz Petrarca avea o viziune foarte grațioasă, aceea că pomii erau *„donne e donzelle"*[2] și trebuie să ni le închipuim în somptuoasele veșminte ale timpului. Altădată, mai modest, Petrarca își compunea sălbăticia dintr-un brad, un fag și un pin (și alegerea esențelor pare arbitrară), cu iarbă verde printre ei și un *„bel monte vicino"*[3].

De pe care cobori versificînd.

Se știe că Petrarca este întîiul alpinist în poezie. El își caută liniștea „din munte în munte" și fuge de așezări omenești, după cîte spune:

Prin munții înalți și prin pădurile dese
Găsesc oareșicare tihnă: orice loc călcat de oameni
Este dușman de moarte al ochilor mei.

Petrarca are sensul altitudinii și alege piscul cel mai înalt asupra căruia nu mai cade umbra altui munte:

Spre lanțul cel mai repede și mai înalt de munți
Pe care nu-l atinge umbra altuia mai mare
Acolo mă trage o pornire nestăpînită.

Dar nu ocolește nici alte locuri solitare, malul rîului, paraginile, cîmpia. Petrarca și-a făcut în chip învederat un stil al meditației. El umblă gînditor și cu pași foarte rari:

Măsor cu pași înceți și rari,
Singur și gînditor, cîmpurile pustii.

[1] Mai sperios decît cerbii (it.).
[2] Doamne și domnișoare (it.).
[3] Un frumos munte în preajmă (it.)

Unde vede un pin sau un deal se oprește, se face a descoperi într-un bolovan figura Laurei sale, oftează și chiar afectează a plînge cu lacrimi abundente care-i fac *„il petto molle"*[1]. Așadar wertherizează prematur. Lucrul s-a spus. El are, ca și Eminescu, sentimentul refugiului în „odăița" lui:

O, tu, odăiță care ai fost de atîtea ori un port
În grelele mele furtuni diurne...
O, mic pat, loc de repaus și întremare
În atîtea necazuri...

A mărturisit de altfel că lucra la lumina luminării. Un aspect propriu sufletului petrarchian este contradicția. Spiritul poetului e încordat interogativ și se clatină între da și nu:

... trăiesc între două strigări:
Nici da, nici nu nu-mi sună întreg în inimă.

*

Dacă nu e dragoste, atunci ce este dar ceea ce simt?
Iar dacă e dragoste, ce este pentru Dumnezeu dragostea?

*

Ce trebuie să fac? Ce sfat îmi dai tu, Amor?

*

Ce faci, ce cugeți? de ce privești îndărăt?

Un sentiment pe care nu-i posibil ca Petrarca să-l fi simulat este acela de oboseală și, putem zice, de blazare. Poetul se simte bătrînul

Zdrobit de ani și ostenit de drum,

și-și rezumă păcatele sub chipul unui braț de găteje apăsătoare:

Sînt așa de obosit sub mănunchiul străvechi
Al păcatelor mele și al răului obicei
Că mi-e teamă să nu mă prăbușesc în drum
Și să cad în mîinile vrăjmașului meu.

[1] Inima moale (it.), cu sensul de înduioșat.

S-ar crede că acela care se declară cutreierător de munți are oroare de mersul pe jos și de orice sforțare fizică. Este la Petrarca neapărat și un fenomen de astenie, măcar morală (s-a vorbit de isteria ce-l face să se simtă obosit după tumulturi). Deambulația și sila de oameni sînt la el momente conjugate reprezentînd faza excitată a oboselii, ceea ce s-a numit *„irrequietezza"*.

Totdeauna am căutat viața solitară
(precum știu țărmurile, cîmpiile și pădurile).

Petrarca are acest lucru comun cu noi că-și cultivă, conștient, eul. Fie că vorbește despre dezamăgirile lui mature și de erorile tinereții ori de incertitudinile și tristețile lui, accentul cade mereu asupra subiectului. Convenim că poezia lirică este un gen subiectiv, dar totuși poetul obișnuit rămîne o abstracție. În *Rime*, Petrarca e prezent autobiografic și poeziile sale sînt un jurnal intim de care persoana autorului beneficiază copios. Cititorii sînt invocați ca martori la o existență rară:

Voi care ascultați în rime risipite sunetul
Suspinelor cu care mi-am nutrit inima,
În tinerețea mea plină de erori,
Cînd eram în parte alt om decît sînt azi.

Confesiunea se completează cu o autodefinire:

Fericit în vis, și mulțumit să tînjesc,
Să îmbrățișez umbrele și să alerg după boarea de vară
Înot în mare fără fund și fără țărm
Ar în unde, clădesc în nisip și scriu în vînt.

Azi am face cu greu astfel de distincții, fiindcă poezia modernă se alimentează din cazul personal.

Procedeele artistice ale poetului sînt, deși nu în totul deosebit de ale vremii sale, mai apropiate prin nuanță de ale noastre. Astfel în boii întorcîndu-se seara, dejugați, de la cîmp, el vede îndată o imagine a trudei ușurate, printr-o

analogie cu sufletul animal comună poeziei și plasticii romantice:

Văd seara boii întorcîndu-se slobozi
De la cîmp și de pe dealurile arate,
Dar mie de ce nu mi se iau odată suspinele
Fie cînd o fi? De ce nu mi se ridică jugul greu?

Un alt sonet e un sistem de analogii pe tema navigației. Cu toate acestea imaginea care domină, în ciuda minuțioasei alegorii, este aceea a unei nave, zbătîndu-se în miez de noapte, între două stînci, cu un cîrmaci misterios care e Amor:

Trece corabia mea plină de uitare
Pe marea aspră, în miez de noapte, iarna,
Între Scila și Caribda; și la cîrmă
Stă stăpînul, ce zic, vrăjmașul meu.

Încărcătura enigmatică a vasului, tonul obscur sentențios, acestea amintesc simbolismul. Într-adevăr, imaginile lui Petrarca sugerează și singura vină a poetului este de a distruge prin precizii ulterioare prestigiul simbolurilor.

Alte versuri au ton apoftegmatic, de unde o anume atmosferă intelectualistă, de experiență:

Săracă și goală mergi filosofie.

★

Cine poate pune frîu îndrăgostiților și să le dea legi?

★

Dar adesea pe frunte citești inima.

★

Femeia e din fire schimbăcioasă.

Și Dante face, firește, versuri memorabile, însă aci sînt sentințe ale unui „moralist", valabile prin concizie. Petrarca nu-i un poet de construcție, ci de exactitate ver-

bală, el pileşte vorbele, preocuparea lui fiind *„polir colla... lima"*. Piesele fiind mici şi pila aspră, rimele au ieşit cam frecate şi unghiulare.

Tot ce se putea spune despre Petrarca s-a spus şi nu este personalitate literară mai definită decît el. S-a zis că e un vanitos, un neliniştit, un oscilant între plăcerile vieţii şi chemările Cerului, un turist meditativ. S-a stabilit cu ajutorul corespondenţei lui (foarte „făcute") şi a însemnărilor pe margini de manuscrise că a avut rîie, că a căzut de pe cal, că suferea de rău de mare, că se uita în oglindă nemulţumit că îmbătrîneşte şi-şi scotea perii albi, că avea cîndva un cîine, negru ca păcura, cu care se plimba singuratec, că mînca o dată pe zi, preferînd vegetalele (struguri, nuci, smochine, migdale), că aspirînd la asceză se lăsa învins de păcat pe care îl nota hieroglific, în exclamaţii misterioase, heu, heu, că era de temperament isteric şi avea chiar halucinaţii, că făcea grădinărie şi pescuia, că în tinereţe mai cu seamă era foarte îngrijit la îmbrăcăminte pe care şi-o ferea ca să nu i se strice cutele, că suferea dureri spre a se încălţa cu acele încălţăminte ascuţite ca nişte ghiare de cocoş care erau la modă, că se frigea nu rareori pe frunte cu fierul pe cînd îşi friza părul, că citea conştiincios orele canonice, obligaţia inerentă stării sale de cleric tonzurat, cu beneficii, că citea şi scria noaptea la lumina candelei, ori în zorii zilei, că fără a fi căsătorit a avut doi copii nelegitimi, nu se ştie cu cine, un băiat fără gustul studiului şi o fată, Francesca, al cărui fiu semăna leit cu poetul, că, proferînd în teorie „onesta paupertate" cheltuia destui bani, de vreme ce putea ţine cai, slugi, copişti.

Toate acestea şi altele sînt perfect adevărate, dar sînt prezentate într-o lumină complex dramatică, pe baza a trei noţiuni: medievalism, Renaştere, romantism. Faptul că Petrarca strînge manuscrise, că scrie în limba latină de tip clasic că a ţipat cînd tatăl-său i-a zvîrlit pe foc nişte autori antici, fac, pentru unii, din Petrarca, un pionier al Umanismului. Ceea ce, istoriceşte, nu-i greşit. Reculegerile, reexaminările, postirile, retragerile în singurătate sînt

atribute ale omului aparținînd încă Evului mediu. În fine alpinismul, contradicțiile sufletești, sentimentul de obosire și de urît îl constituie romantic. Astfel Petrarca a devenit un caz istoric complex, un individ care se zbate între două lumi, ca între umbră și lumină. Însă acest dramatism este exagerat și Petrarca nu e un poet de tipul romantic zgomotos. El e mai degrabă un clasic în acel stadiu de *tristitia* ce stă la granițele romantismului.* Sufletul lui are substrucție horațiană. Ridicarea pe Mont Ventoux, munte de circa 2000 m, nu putea fi o ispravă nouă și cu siguranță că a făcut o excursie banală, bineînțeles cu meritul de a fi notat-o. Rîndurile din Confesiile Sfîntului Augustin care i-au căzut acolo sus sub ochi dovedesc că admirația naturii era sentiment vechi: „Oamenii merg să admire înălțimile munților, valurile umflate ale mării, cursul lung al fluviilor, nemărginirea Oceanului, mișcarea aștrilor și nu se îngrijesc de ei înșiși".

Despre lacul de Garda, Petrarca nu spune cu mult mai mult decît că e dominat de munți înzăpeziți. El arcipreste de Hita fusese și el pe Guadarrama, iarna, cînd regiunea e aproape interceptată de zăpezi și venise cu impresii dure:

În vîrful muntelui era o horă grozavă
Vînt cu brumă mare, burniță cu mare de frig.

Cît privește sublimitatea muntelui înzăpezit cu păduri încărcate de zăpezi, o cîntase Horațiu:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec jam sustineant onus
Silvae laborantes geluque
Flumina constiterint acuto[1].

* *Il tuo spirito è oppresso da quella peste che gli antichi dissero «tristezza», e che i moderni chiamano «melancolia». Il mio segreto, versione di* Luigi Asioli. Milano, Hoepli, 1924, p. 83. Spiritul tău e apăsat de acea boală pe care anticii o numesc „tristețe" și cei moderni o numesc „melancolie" (it.) *Secretul meu*, versiune de Luigi Apioli...)

[1] Vezi muntele Soracte ce alb se-nalță acum,
Pădurile uscate cu greu poartă povara
De nea și rîuri toate-s / De ger încremenite (lat.).

Nava în port? Dar asta e un loc comun clasic. Vezi Horațiu:

O navis, referent in mare te novi
Fluctus? o quid agis? fortiter occupa
Portum[1].

Petrarca e obsedat de „ocțiu" de „viața tihnită", cu un sentiment de labilitate și zădărnicie. Dar asta e esența horațianismului, prin definiție oftător (Eheu = Ohimo):

Eheu fugaces, Postume, Postume
Labuntur anni[2].

Deplasările lui Petrarca, pe care unii le socoteau excepționale pentru acea vreme, sînt tocmai proprii timpului. Studențimea, negustorimea, armatele, pelerinii, credincioșii în anii de jubileu călătoreau atunci cum nu se călătorește azi. Marco Polo doar nu-i un modern. Ca să fie un romantic veritabil, Petrarca ar fi trebuit să aibă sensul naturii misterioase, colosale, a diferențelor geografice, dar la el natura e aproape o convenție. Dimpotrivă Dante construiește mult mai hugolian. Nevoia de prietenie, schimbul de corespondență e propriu horațianismului (e autor între altele al unor *Epistole*).

Aparițiile și retragerile lui Petrarca, protestele de sărăcie onestă, corespunzînd mediocrității poleite a lui Horațiu* modestia cu fast, refuzarea demnităților împovărătoare, cultivarea de relații, fuga de cămin dar căutarea odihnei casnice în casa fetei măritate, astea dezvăluie un tip de „artist" de felul lui D'Annunzio, care știa să întrețină curiozitatea și stima publicului, înscenînd o existență secretă.

---

* *F... Coi fatti non solo con le parole, segui la sentenza di Orazio: «Ciascuno omi ama l'aurea mediocrita» Il mio segreto, p. 92*[3]

[1] Corabie, te-ar duce iar pe mare
Noi valuri? Și ce-ai face? Stai
În portu-ți liniștită (lat.).

[2] Vai, Postume, Postume, ani fugari / Se
Prăvălesc în grabă (lat.)

[3] Făcute nu numai din vorbe, după maxima lui Horațiu: «Fiecare iubește modestia aurită» *(Secretul meu*, p. 92).

Ca și Voltaire, el și-a cîștigat un prestigiu de intelectual pus printre puternicii zilei, știind să cultive pe toți și să se sustragă dependenței tuturor. Petrarca e pusilanim și comod, un îndurerat „rangé", care ține contabilitatea vieții lui intime. În vreme ce Dante e un suflet *sdegnoso*, superb, incapabil de a se reflecta, Petrarca notează ca și clasicii întîrziați, lucizi și analitici, evenimentul interior în scrisori (*„Quod amare solebam, iam non amo. Mentior: amo, sed parcius. Iterum ecce mentitus sum; amo sed verecundius, sed tristius"*)[1], uzînd de exactități sufletești și de simetrii retorice totodată. Poetul nu e niciodată exaltat ci, conștient de importanța artistică a cazului său, se administrează estetic cu o mare răbdare, de unde atmosfera de monotonie și fabricația în serie.

Evident, „romantismul" lui e acela al clasicilor (al lui Seneca, al lui Cicero, al lui Virgil, al lui Horațiu), e un echilibru sufletesc crepuscular, un epicureism* de intelectual care scoate un soi de fericire melancolică în perspectiva morții. Delirul, sentimentul eroic al nimicului, noțiunea de genialitate, de coparticipant la univers, simțul haoticului, Petrarca nu le are. El e cel mult vanitos căutător de „faimă" și în *De vita solitaria*[2] găsim cu totul altceva decît recluziunea încruntată a unui geniu combătut de furtuni și insociabil. Claustrul medieval nu e astrul Luceafărului. Academismul filosofic păgîn se cultiva mai departe în mediu conventual și *De otio religiosorum*[3] al lui Petrarca

---

* ... *Il filosofo Epicuro, benchè non sia de seguirsi sempre nelle sue teorie, tuttavia grande tra i grandi, scrive ad un amico: Fa ogni tua azione come se Epicuro ti vedesse. De vita solitaria*[4], Versione di L. Asioli. Milano, Hoepli. 1927, p. 41.

[1] Ceea ce iubeam, nu mai iubesc. Mint: iubesc, însă mai potolit. Iar am mințit; iubesc, dar mai cu sfială, mai trist (lat.)

[2] Despre viața solitară.

[3] *Despre liniștea firilor pioase* (lat.)

[4] ... Filozoful Epicur, deși nu-l putem urma totdeauna în teoriile lui, totuși un spirit mare printre cei mari, îi scrie unui prieten: „Tot ceea ce faci, fă ca și cum te-ar vedea Epicur". *Despre viața solitară*, Trad. de...

este elogiul unei astfel de societăți convorbind calmă despre zădărniciile lumii într-un liniștit „chiostro". Aspirațiile monahale ale lui Petrarca nu sînt departe de ale lui Rabelais, cel visînd celebra „abbaye de Thélème". „Viața solitară, va spune Petrarca, nu exclude cultul prieteniei."* „Dacă ar fi să aleg între una și alta, aș părăsi singurătatea spre a-mi păstra prietenul." Toată teoria singurătății se sprijină pe horațianul *„odi profanum vulgus et arceo"*[1] și pe ideea inconfortului orașului. Petrarca urcă în slavă împreună cu anticii nu recluziunea absolută ci „viața la țară", sociabilă și studioasă. El își închipuie un *occupatus*, un individ vîrît pînă-n gît în treburile orășenești și un *solitarius* care-și cultivă spiritul în spațiu agrest. În somn pe cel de la oraș îl tulbură larma clienților ori lumina crudă a drumeției. Singuratecul doarme nestînjenit și cîteodată îi cîntă privighetoarea. Dimineața celui de la oraș îi zgîlțîie ușa solicitanții, cel de la țară e tihnit. Cel de la oraș trebuie să se ducă pe la palatele puternicilor, pe la tribunale, să mintă, să aduleze, solitarul merge la pădure și psalmodiază voios. La prînz orășanul mănîncă într-o sală mare, înfipt printre perne, avînd înainte veselă de argint și de aur, cupe bătute cu pietre prețioase. Însă e larmă, de pe jos se ridică un nor de colb. Cînd se dă cu cuțitul semnul începerii mesei, vine bucătarul cel mare, primit cu aplauze. Se aduc vinuri rare, vînat, pește rar. Dar apoi hîrîiala și lovirea vaselor sparg timpanul, sala exală un miros dezgustător, podeaua e mînjită de mîncăruri și alunecoasă de vinuri vărsate. Bucătăria e fetidă, afumată, plină de sînge și de oase. Dimpotrivă masa singuraticului e așa că ar putea fi locul de ospăț al îngerilor, odaia e un paradis. Solitarul are o slugă, două și chiar niciuna, stă pe un scaun de stejar, fag ori brad, și se simte bine cu mîncarea cumpătată. Seara, orășeanul merge prin oraș, se umple de noroi pe picioare, gîfîie, singuratecul se plimbă

* ... *nè sono tanto misantropo da odiare gli uomini. La vita solitaria*, p. 6.[2]

[1] Urăsc vulgul profan și mă depărtez de el (lat.).

[2] Nu sînt atît de mizantrop încît să-i urăsc pe oameni. *Viața solitară*, p. 6 (it.).

pe malul rîului sau pe țărmul mării. Cînd vine cina, orășeanul, ca un cadavru bine îmbrăcat parfumat, îngropat printre perne, se îmbuibă, cel de la țară, după o gustare ușoară, se culcă și doarme liniștit.

Acest fel de „*soledad*" e aceea din *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* a lui Antonio de Guevara, care petrarchizează în linia poeților latini.

Reputația universală a lui Petrarca se datorește și altei pricini. *Rimele* mulțumesc toate vîrstele. Beatrice e fata din epoca prenuptială și Dante îndrăgostitul, un tînăr. *Vita nouva* e poemul unei singure vîrste, indicate în titlu, al tinereții. Însă Laura reprezintă femeia de 14, ori de 40 de ani, nu importă. Poetul care ar fi așteptat 20 de ani, ar mai fi suspinat încă pe atît. La rîndul său, îndrăgostitul nu se fixează într-o vîrstă, ducînd, cum s-a văzut, cîntecul erotic pe pragul senilității. Dragostea devine, prin Petrarca, un bun comun, și Canzonierul o psaltire amoroasă accesibilă și femeii coapte și bărbatului în etate. Ba chiar confuzia dintre sentimentul de insatisfacție sentimentală și zădărnicie e făcută să placă vîrstnicului cititor al *Bibliei*. Pendularea între amor și religie era caracteristică lui Petrarca, nu în totul ieșit din Evul mediu. Așa înțelegem de ce boierii noștri, un Conachi de pildă, au devenit petrarchizanți. Cuviința, evlavia, închinăciunea, oftarea, acel aer de evghenie, sentimentul de plictis și de jale, imaginea presupus matură a eroilor i-au făcut pe boierii noștri bărboși și cu anterce să petrarchizeze pentru cocoanele lor, îngăduindu-și „melanholii" care nu zdruncină sufletul. Petrarca într-un cuvînt este, azi, un poet de dragoste al bătrînilor, agasant pentru tineri, cărora tonul lui, de departe, le pare bisericesc.

TORQUATO TASSO

Nici un poet după Petrarca n-a fost mai popular în epoca romantică decît Torquato Tasso, cel puțin în ipostaza de poet nefericit, victimă a societății, ca un Gilbert ori un Chatterton. L-a nemurit îndeosebi Goethe, care preocupat de destinul geniului a făcut din el un alt Werther, rătăcit printre tirani. Întîiul Werther avusese de-a face cu niște burghezi amabili, speriați de pozele sale genialoide. Lotte, ascultînd tiradele din Ossian, avea emoția marilor păcate; soțul ei, Albert, plin de superstiția culturii, bănuia probabil în eroul inoportun un soi de nou Luther. Tasso are norocul și nenorocul să dea peste niște rafinați ai artei; peste Alfons și Leonora d'Este care gustă poezia, cunosc valoarea justă a poetului și țin neapărat să-l „protejeze". În *Werther*, victimele reale erau Lotte și Albert, a căror casă pașnică și-o alesese eroul pentru scandalosul său sfîrșit. În *Torquato Tasso*, victima este poetul atras într-o servitute savantă, exploatat rece de o familie de feudali de după Renaștere, cunoscători ai lustrului pe care talentele le dau castelelor. Piesa determină destinul social al geniului îndeobște (după concepția lui Goethe), lămurind dramatic care-i sînt privilegiile și vicisitudinile fatale. Este o hristoitie pentru genii, un manual de educație în durere. Goethe era în definitiv pesimist, dar bineînțeles el studiase problema în condițiile societății împărțite pe clase. Prințesa d'Este și Leonora Sanvitale, contesă de Scandiano, pun cununi, în prima scenă, pe capetele busturilor lui Virgil și Ariosto.

E un omagiu adus de puterea lumească, simbolizată prin principi, geniului nemuritor. Gestul nu-i totuși dezinteresat. Principii își fac prin ocrotirea marilor creatori un renume. Contesa Leonora exprimă în stil contabilicesc egoismul ducal:

Tragi un profit adăpostind un geniu,
Tu-i dai un colț întru al tău domeniu
El te plătește dublu și-nzecit.
Locul pe care calcă un om vestit
E sacru; și în secolii ce vin
Răsună mîndru verbul său divin.

Ducele Alfons, om de mentalitate comună, se miră de solitudinea laborioasă a poetului, închipuindu-și că poezia e o simplă meserie cu scopul de a distra pe principi. Întîrzierile lui Tasso, rîvna lui către perfecțiune, îl agasează. Poetul oferă prințului poemul *Gerusalemme liberata*; prințul e încîntat, prințesa, sora lui, pune pe capul lui Torquato o cunună. Acesta este entuziasmat și se vede cît de colo că înțelege greșit lucrurile. El iubește pe Leonora d'Este. Pe de altă parte, Leonora de Scandiano a pus ochii pe el, nu din dragoste adevărată. Ar vrea să-l ducă la castelul ei, să tragă ea „profitul" de care vorbea. De ce, își zice, numai Laura să fie înzeită de un Petrarca? Posteritatea proslăvește pe cea proslăvită și e o minune să stai lîngă lumina unei vieți mari. Tasso vine în conflict cu Antonio Montecatino, secretar de stat, un „nebun punctual" ca și ministrul plenipotențiar al lui Werther. Acesta, de altfel politicos, îi pune în vedere că nu poate părăsi pe prinț. Nu se lasă din mînă un om ca Torquato Tasso, prințul iubește poezia și o vrea numai pentru el. Dar cînd poetul sărută pe Eleonora d'Este, crezîndu-se iubit, aceasta plină de oroare strigă jignitor: „*Hinweg*!" La o parte! Ducele, care a văzut scena, nu e prea scandalizat, nu se gîndește să îndepărteze pe poet. Tasso a trecut, după părerea lui, printr-o criză, trebuie pus sub observație. „Țineți-l bine!" strigă el. Byron a vizitat la Ferrara celula din l'arcispedale di Sant'Anna unde fusese deținut timp de șapte ani, ca nebun, poetul *Ierusalimu-*

lui dezrobit, văzînd firește și castelul Estensilor, cu cele patru turnuri, părînd de departe clopotnițe cubice. Astfel scrie în 1817 *Plîngerea lui Tasso*, care, victimă a calomniei, își strigă setea de lumină și de aer. Un poet de factură clasică, precum La Harpe, compunea și el în secolul al XVIII-lea o *Epître au Tasse*, pe care-l considera victimă a tiranilor, a amorului și a soartei:

O toi que le Destin, complice de L'Envie,
Accabla d'un malheur égal à ton génie,
Toi qu'attendit la gloire au moment de la mort,
Victime des tyrans, de l'amour et du sort[1].

Azi eliminăm din cauzalitatea socială amorul și soarta, dar exploatarea poetului ni se pare o fază verificată în dialectica istoriei.

Torquato Tasso era popular și printre poeții noștri din primele decenii ale veacului trecut și A. Donici îl dădea drept pildă lui Gr. Alecsandrescu, care de altfel îl citise înainte de 1838 pentru că vorbea către I. Cîmpineanu de vitejii fii ai vechii libertăți care, pe zidul sfintei cetăți, cu fierul în mînă, pieriseră pentru umbra unei cruci. El, Grigore Alecsandrescu, admira pe Torquato, însă recunoștea că în împrejurările lui n-ar fi putut să scrie:

Pe acei ce mi-i dai pildă cu adesea i-am citit;
La o slavă meritată cu mîndrie m-am smerit;
Să-i urmez este alt lucru; cinstea poate o doresc,
Dar a lui Torquato soartă nicidecum n-o pizmuiesc.
Am temeinice cuvinte: mă cunosc, mă simt prea mic
Și nevrednic să iau urma unui mare mucenic.
Eu, să-ți spui, nu-nțeleg bine cum ăști oameni strălucîți
Producea fără-ncetare cînd era nenorociți.
Pentru mine griji, necazuri, trebuințe, neplăceri
Sînt izvorul nelucrării și al vecinicei tăceri.

[1] Te-a doborît Destinul, invidiei complice, / Cu rele fără margini, ca și talentul tău, / În clipa morții tale, tu slava o-așteptai, / Tu, Jertfa tiraniei, a dragostei și-a sorții (fr.).

Cu trei ani înainte de moarte, în 1882, Gr. Alecsandrescu publică în *Cimpoiul* trei cînturi dintr-o versiune în proză a *Ierusalimului liberat*, pe care tot în proză îl tradusese în 1852 un Atanasie N. Pîcleanu. Bănuiesc că poetul găsea o asemănare între viața sa și a lui Torquato Tasso, întrucît fusese și el închis într-un spital, pentru dezordini ale imaginației. Nu era victima unui Alfonso d'Este, ci a unor miniștri cu porniri boierești, precum de pildă N. Kretulescu, chirurg amator și epitrop de biserică cu moșii.

Torquato Tasso s-a născut la Sorrento la 11 martie 1544, în aceea insulă nu departe de Capri și de Napoli, de pe înălțimile căreia (căci nu este, ca și celelalte mici insule, decît un colț de munte ieșit din apă) marea se vede albastră ca un lapis lazuli, cerul roșu precum coralul, iar pinii cu siluete de palmieri, măslinii torturați, cacteele enorme aduc aminte de Grecia și de Africa. Părinții locuiau la Napoli, dar tatăl căutase pentru cîteva luni puțină liniște, pentru studiile sale, la o soră a soției. Bernardo Tasso, bergamasc de origine, era un poet stimat, autor al unui poem romanțios *Amadigi*, imitat liber după spaniolescul *Amadis de Gaula*. Mama, Porzia de'Rossi, era napoletancă în linie maternă, însă cu un tată originar din Pistoia. Astfel, în sîngele lui Torquato Tasso intrau fierbințeala soarelui de sud și răceala zăpezilor de pe Alpi și Apenini. Bernardo Tasso era ceea ce se numea un gentilom, slujbaș de principe, și de aici se trage în fond toată nenorocirea lui Torquato Tasso, fiindcă s-a născut cu instinctul de a trăi la o curte, în gloriile și umilința acesteia, și n-a găsit destulă putere, în acel veac, de a trăi de sine stătător. Torquato a crescut la Napoli și la Salerno și ar fi fost un copil precoce. Există o legendă Torquato Tasso, care trebuie luată „cum grano salis". La un an ar fi vorbit ca oamenii mari, la trei ani ar fi fost dat la școală, la șapte ani știa latinește și grecește, făcea orațiuni publice și versuri. Era tăcut, nu plîngea și nu rîdea, de altfel nu dădea motive de a fi pedepsit ca să plîngă. Cum Bernardo era în serviciul principelui de Salerno Herante Sanseverino, acesta fiind declarat rebel de către vicerege (Napoli era atunci sub dominație spaniolă), urmă în exil pe prin-

cipe, pierdu averea din Salerno și luă în cele din urmă pe Torquato cu el în peregrinațiile sale din curte în curte; îl trimise la Padova să învețe jurisprudența, dar apoi, văzîndu-l plictisit de pandecte, îi îngădui să treacă la filozofie și elocvență.

La 18 ani Torquato scrisese și publicase *Rinaldo* și era destul de cunoscut pentru ca ducele de Ferrara să-l primească încîntat la curtea sa, să-i dea locuință, masă, simbrie și alte înlesniri, fără vreo obligație, afară de aceea de a scrie versuri. Cu cardinalul d'Este, fratele ducelui, Torquato merse și în Franța. În 1575, epopeea *Gerusalemme liberata* era scrisă, dar de aici încolo începură gravele conflicte cu ducele Alfonso d'Este. Este fără sens să acoperim adevărul. Tasso suferea, cu luciditate, de melancolie, cu crize de ceea ce el însuși numește frenezie. Avea gînduri negre și halucinații și o agitație nervoasă nutrită de răul fizic. Totuși atmosfera de intrigă în care trăi și privațiunea de libertate, mai tîrziu, îi agravară considerabil boala și apoi formele înseși ale obsesiei lui oglindesc societatea de atunci. Lui Torquato Tasso începu să-i fie teamă că nu este îndeajuns de catolic în poemul lui, se mărturisi inchizitorului din Ferrara, care îl absolvi, ceru cîtorva savanți avizul; aceștia, luîndu-se în serios, îl sfătuiră să emendeze poema „pe ici pe colo... în punctele esențiale" și Tasso, terorizat, avu slăbiciunea să facă o nouă ediție *Gerusalemme conquistata*[1] care era, vai, fantoma primei redacții. Îl amețiră și eternii lingviști cu purismul lor și Torquato fu așa de slab de înger încît să-i asculte și să strice poemul. De ce să ne mirăm de nebunia lui Torquato? Giordano Bruno nu va muri oare pe rug în anul 1600? Galileo Galilei nu va avea grave neplăceri cu inchiziția? Persecuțiile pe care le bănuia poetul nu erau adevărate, însă erau posibile. Biografii contestă azi ideea că Tasso ar fi fost persecutat pentru că ar fi îndrăznit să aspire la dragostea Leonorei d'Este, sora ducelui, contestă de asemenea că acesta din urmă s-ar fi supărat. De ce să se supere? Leonora era celibatară și pioasă și nu pare probabil să fi dat mai mult decît protecție nefe-

[1] *Ierusalimul cucerit.*

ricitului poet. Se vorbește de o a doua Eleonoră, contesă Sanvitale, prin căsătorie Scandiano și de o a treia damă de onoare a Leonorei d'Este. Ceea ce pare indiscutabil este că răuvoitorii brodau pe această temă. Un oarecare Ercole Fucci făcu indiscreții. Tasso, exacerbat, îl pălmui chiar în salonul ducal. Apoi ar fi urmat un duel la poarta San Lionardo și Tasso, încolțit încă de trei frați ai ipochimenului, i-ar fi pus pe goană cu spada, încît la Ferrara ar fi ieșit proverbul: „Cu pana și cu spada, nici unul nu face cît Torquato". Dar alții spun că adversarul laș i-ar fi dat pur și simplu în cap cu un baston. Starea morală a poetului se agravă. Còpii din *Gerusalemme liberata* circulau cu mari erori și se plănuia chiar tipărirea poemului, fără voia lui Tasso. În 1577, Torquato crezîndu-se pîndit de un servitor pe cînd ședea de vorbă cu Lucreția, altă soră a ducelui, îl lovi cu un pumnal (adevărul este că va fi mereu supravegheat). Îl arestară pe loc, întîi în propriul lui apartament, apoi într-o mînăstire franciscană. Asta numea ducele *„amorevole custodia"*[1]. Tasso izbuti să fugă. De la Roma merse pe jos în straie de păstor pînă la Gaeta, de unde luă o îmbarcație, cu care se duse de-adreptul la Sorrento. Acolo trăia sora sa, Cornelia. Priveliștea paradisiacă îl calmă puțin, apoi veniră scrisori de la Leonora d'Este, care îl rechema. Fie că ducele nu se putea lipsi de reputația pe care i-o conferea prezența unui atare geniu, chiar și închis, fie că Torquato nu găsea în acele vremuri alt mijloc de a se promova ca poet și viținl vieții curtenești îi intrase în sînge, se întoarse. Acum îl necăji alt lucru. I se păru că ducele îi dă a înțelege să lase altora arta poetică, iar el să ducă o viață „molle, delicata et otiosa", cum i se cuvenea unui curtean. Ușierii împiedicau pe poet să intre la duce. Atunci Torquato se mînie și fugi din nou. După repetate evadări și peregrinațiuni, la îndemnul ducelui de Urbino, care-l sfătui „a non perdere la lunga sevitù", să nu piardă lunga servitudine, pe care cu mare trudă o agonisise pe lîngă Alfons, se întoarse la Ferrara. Aici, iritat probabil de răceala ori prudența jignitoare a ducelui, spuse cuvinte irepa-

[1] Pază binevoitoare (it.).

rabile și Alfons îl trimise la ospiciul de nebuni Sant-Anna, unde fu la început aruncat într-o celulă și pus în lanțuri. Goethe, oprindu-se la Ferrara, voi să vadă carcera lui Tasso, dar i se arătă un beci de cărbuni, unde crezu că poetul n-a putut locui. Șapte ani stătu Tasso în această absurdă închisoare, care prin răpirea libertății îi agravă boala. Ducele putea foarte bine să-l lase să plece, dar nutrea ambiția de-a avea onoarea să păstreze pe Tasso în balamucul său. Poetul scrie în toate părțile, trimite poezii peste poezii, solicitînd eliberarea. „Cînd va veni ziua — se tînguiește el unui prieten — să pot respira sub cer deschis și să nu mă văd cu ușa zăvorită...? Mi-e teamă că nu voi mai ieși niciodată viu. " I se dădură mai tîrziu mai multe încăperi și o oarecare libertate, sub cheie și supraveghere. De urît, se juca cu pisicile cărora le închină un sonet:

Pisică sfîntă cu pupila clară,
Eu te privesc și-n bezna soartei mele
Îmi pare că tu vii cu două stele,
Că în furtună văd steaua polară.

Tu cu-al tău pui îmi sînteți veselia,
Te joci cu Ursa mare, cu cea mică,
O, dragi pisici, ce-mi luminați chilia..

Montaigne îl vizită în ospiciu, în drum prin Italia, și se cuprinse de compătimire. Nu înțelese, după toate semnele, adevărata tragedie a poetului, dar constată mizeria lui: *„J'eus plus de despit encore que de compassion de le voir à Ferrare en si piteux estat, survivant a soy-mesmes, mesconnoissant et soy et ses ouvrages, lesquels sans son sceu, et toutesfois, à sa vueu, on a mis en lumière incorrigéz et informes"*.[1] În 1586, venind la Ferrara cumnatul ducelui Alfons, tînărul prinț de Mantova, Vincenzo Gonzaga, obținu scoaterea lui din ospiciu, cu condiția de a nu-l pierde din mînă. Poetul fu

[1] Mi-a făcut mai multă ciudă decît mi-a trezit compătimirea văzîndu-l la Ferrara într-o stare atît de jalnică, supraviețuind, nemaiștiind nimic despre sine și despre operele lui care, fără ca el să știe și fără voia lui, au fost date la lumină, necorectate și neșlefuite (fr.).

readus în apartamentul lui de la palat, cît dură nunta lui Vincenzo, apoi îl luară la Mantova. Ce fel de june era prințul, care se căsătorea a doua oară, ne dă a înțelege Carducci. Acesta îl numește „dissoluto" și ne informează că înainte de nobila însoțire, Gonzaga a fost supus la o probă cu o bastardă de neam bun, în scopul de a i se verifica validitatea. Papa și cardinalii încuviințară experimentul, cu condiția să nu fie vineri. Tasso fu salutat drept „părinte al literelor", i se dădură fripturi bune, fructe bune, pîine bună, vinuri picante și aspre. Scria cu minunare cuiva: „Pot să merg prin toată Mantova". Muri însă ducele de Mantova și Vincenzo îi succedă. Tasso, care e neglijat, se teme să nu fie luat secretar ca tată-său altădată, smuls de la ocupațiile lui de poet. „Vreau prieteni, nu patroni", zice el. De aici încolo începe să rătăcească, primit cînd bine cînd rău, se întoarce o dată la Mantova, merge de trei ori la Napoli, în cele din urmă se oprește la Roma și copleșit de boală intră în mînăstirea Sf. Onufriu pe Ianicul. Papa Clement al VIII-lea, care îi făcuse o pensie anuală, avea de gînd să-i acorde cununa de laur pe Capitol. Torquato avea numai 51 de ani și era îmbătrînit de carceră, boală și rătăciri. Ploua cu vînt mare cînd caleașca, în care cardinalul Cinthio Aldobrandini îl aduse pe poet, urcă dealul mînăstirii. Coborînd, Tasso declară călugărilor că venise să moară printre ei, ceea ce se și întîmplă în ziua de 25 aprilie 1595, acum 360 de ani.

Dintre multele anecdote asupra lui Torquato Tasso, reținem numai una, asupra tăcerii, care dă o idee de primejdiile vieții la curtea principilor. Întrebat de cineva într-o ceată de gentilomi cu care se plimba la Roma de ce tace, răspunse că prefera să alunece cu piciorul decît cu limba. Poetul era înalt de statură, cu umerii largi și drepți, cu mîinile și picioarele lungi. Capul îi era de proporții considerabile și pătrat, fruntea înaltă și bulbucată, părul capului, al mustăților și al bărbii de culoarea castanei. Ochii albaștri și mari se lungeau în migdală către colțuri. Fața îi era palidă și în portretul de Alessandro Allori are luciul lumînărilor groase de ceară întunecate de fum.

Tragedia *Il re Torrismondo*, scrisă pe cînd Torquato Tasso era la ospiciul Sf. Anna, nu entuziasma prea mult pe Giosuè Carducci, deși piesa avusese 11 ediții, în mai puțin de cinci luni. Avem de-a face în chip învederat cu o imitație, în ideea de bază a lui Sofocle din *Edip rege*. Agentul este: fatalitatea; efectul regretabil: incestul; și deznodămîntul: moartea. Regele Goției aflînd de la nimfe că Rosmonda va fi pricina morții fratelui ei Torrismond, o îndepărtează, substituindu-i fata unei doici. În drum spre Danemarca, Rosmonda e răpită de corsari și în cele din urmă nimerește la Arald, regele Norvegiei, care o crește sub numele de Alvida. Regele Suediei, Germondo, se îndrăgostește de ea mai tîrziu și fiindcă nu este agreat, roagă pe Torrismond, acum rege al Goției, s-o ceară ca pentru el și să i-o predea prietenește. Torrismond capătă pe Alvida, are ușurința, după un naufragiu, dormind împreună cu fata, să-și însușească, ceea ce era destinat prietenului, e cuprins de căință și pe deasupra află că Alvida este sora lui. Alvida se omoară și, după ea, Torrismond. E Sofocle, de bună seamă, în idee, dar sentimentul e de a citi din Shakespeare și din Ossian. Asta și explică succesul tragediei. Într-o țară ca Italia, în care totul e luminos, ea aduce o năvală inedită de negură nordică. E Sofocle, însă cu barba plină de brumă, rătăcit prin cețurile Londrei sau în fjorduri. Torquato Tasso era însuși conștient de climatul pe care îl evoca, vorbind în scrisoarea către ducele de Mantova despre fantasmele nocturne ale acelei *„arrida regione, dove sei mesi de l'anno sono tenebre di perpetua notte"*[1]. Mesagerul regelui Suediei, venind la curtea regelui Goției, a călcat pe gheața munților albi și a trecut lacurile solidificate de frig. Bucuria inundă pe rege ca o ploaie grozavă sau ca un torent. În vederea nunții, Torrismond poruncește să se înalțe un castel de zăpadă, în jurul căruia spre petrecere să se închipuiască un asediu, proiectilele fiind și ele mingi de zăpadă, tari ca marmura. Avînd în vedere că la Sorrento și la Napoli, dacă ninge

[1] Ținut arid, unde șase luni din an bîntuie întunecimi ale nopții nesfîrșite (it.).

cîndva, tot miracolul iernii poate fi adunat într-o palmă, nordismul lui Torquato Tasso, oricît de convențional, nu-i rău. Ceea ce interesează literar este fiorul boreal, imaginea unei regiuni unde, ca la Leningrad, unei zile lungi „*succede poi si lunga notte*"[1].

Torrismond a văzut pe moscoviți, în părți cu mlaștini și cîmpuri imense, pe ruși, pe sarmați (adică poloni), pe huni (adică unguri), pe tătarii nomazi. Torquato Tasso nu lucrase în pură imaginație, informația lui era foarte onorabilă. Un suedez refugiat în Italia, arhiepiscop de Upsala, Olaf Maausson, publicase în 1555 la Roma o istorie *De gentibus septentrionalibus*[2], de unde poetul luase ceea ce știa în materie scandinavă. Tasso a scris un dialog curios, *Il messaggiero* unde se discută în fond despre calitățile diplomatului, și care în mare parte se pierde într-o dezbatere asupra temei dacă există sau nu demoni. Și aici sentimentul fantasticului, în stilul unui Edgar Poe, sau al unui Tieck, se verifică la acest napolitan, prin paradox, sumbru. Un spirit vorbește ziua nămiaza mare poetului cu voce aci șoptită, aci formidabilă, însă mereu suavă, și încearcă să-l încredințeze că în duhul naturii însăși nu e posibil ca elementul cel mai vital, care este aerul, să fie lipsit de animale proprii, trăind și odihnindu-se în el, spre deosebire de păsări care îl străbat, dar odihnesc pe pămînt. Cetățenii aerului sînt demonii. Spiritul se apropie de poet și puse pe umărul lui o mînă așa de rece cum n-a fost rece nici o zăpadă pe Alpi sau pe Apenini, încît poetul crezu chiar că i se lipise pe haină o bucată de gheață (sorrentinul Tasso are hotărît obsesia temperaturilor joase și a zăpezilor), apoi îi povestește de locurile lipsite de orice lumină, de armata de fantome, de pălăria Finilor din care sufla vîntul, de magul care trecea oceanul cu ajutorul unor oase vrăjite, în fine de Gudrun. Torrismond, cel cu conștiința maculată, e cuprins de scrupule și stări negre, care-l fac rudă cu Hamlet. Cum

[1] Îi urmează apoi o noapte atît de lungă (it.).
[2] *Despre neamurile nordice* (lat.).

va putea el susține, își zice, prezența lui Germondo pe care l-a înșelat?

Tu soare, strălucite,
Eterna noapte de ce nu te înghite?

Evident, în *Regele Torrismond* nu găsim geografia reală a Nordului, ci atmosfera mitologică a Septentrionului așa cum o vor dezvolta mai tîrziu romanticii, dar intuiția lui Torquato Tasso nu e mai puțin merituoasă. Prin astfel de penetrațiuni în aerul altor civilizații se naște acea înțelegere care conduce la înfrățirea popoarelor. Un suedez semnala încă de mult „tragedia nordică" a lui Tasso. Într-o literatură foarte solară, în care mai tot e cantabil pe muzică de Bellini și Rossini, *Regele Torrismond* e singura creație literară ce se poate comenta cu muzică de Grieg.

O figură interesantă în *Il re Torrismondo* este Rosmonda, falsa Rosmonda, fiică a doicii. Aceasta simte un fel de oroare de a se căsători, din leagăn a fost sortită schivniciei. Cu toate astea nu are nici o vocație mistică, frigiditatea ei este de natura celei a Dianei și a Amazoanelor. Ar dori să ducă viață băiețească. „Nu fug și nu disprețuiesc căsătoria — mărturisește ea — numai spre a fi ferită de necazurile casnice; o aspirație mai nobilă, un zel mai cast însuflețesc viața-mi virginală. Mi-ar face plăcere să arunc barda, să săgetez cu arcul, să tai cu strigătele mele drumurile mistreților cu bale la gură și retezîndu-i capul să-l duc ca un trofeu; neputînd să-mi acopăr la război pletele cu coif sclipitor și să țin pavăza cea de pur argint ca și luna, frînînd cu o mînă armăsarul și cu cealaltă vibrînd spada sau sulița, cum făceau odată femeile sălbatice, care din aceste locuri vestite și reci au adus război în cele mai îndepărtate țări." Torquato Tasso punea deci ipoteza unei femei eroice, la care instinctul maternității era în conflict cu pornirea virilă și nu s-a ferit să dezvolte această problemă și într-un *Discorso della virtù feminile e donnesca*[1] în care își punea întrebarea în fond dacă femeia trebuie, ca să zicem astfel, să se

[1] *Despre virtutea femeii și-a stăpînei* (it.).

specializeze ca femeie, limitîndu-se la anume privilegii legate de această condiție, sau poate să emuleze cu bărbatul în toate responsabilitățile vieții. Noi azi am răspuns în sensul egalității sexelor și asta pare a fi și ideea intimă a lui Torquato Tasso, decît că, prudent, nu și-o exprimă limpede, făcînd o distincție între „femina" și „donna", „femeia" și „stăpîna", acesteia din urmă fiindu-i îngăduite, prin ilustritatea situației, să îndeplinească funcții virile, între care și aceea de căpitan în război. Cît privește faptul că Rosmonda are gustul de a vîna mistreț, nu trebuie să vedem aci o fantezie de poet trăind printre infolii. Experiența literară m-a învățat că poeții, de bună seamă cei adevărați, spun totdeauna ceea ce fac și că faptul de a cunoaște toată claviatura vieții e unul din elementele geniului lor. Ei sînt singurii care nu mint. Ei bine, Torquato Tasso vîna mistreți, cum spune biograful său, Giovanbattista Manso, care l-a cunoscut personal. Rosmonda este ceea ce romanticii germani au numit „das starke, titanische Weib"; Diana cea cîntată de Eminescu, căpetenie a amazoanelor și zeiță cinegetică, fata genială, adică tot atît de aptă de creație ca și bărbatul, iar nu numai de procreație, în această privință sexul ei fiind incert. Jean Paul consacrase un capitol din *Levana* educării fetelor geniale *(Erziehung genialer Mädchen)*. Dar Goethe e acela care încearcă să scoată femeia din gineceu și de aici probabil o parte din interesul lui pentru Torquato Tasso. Într-adevăr, celebra Mignon este, după expresia lui Goethe însuși, das Knaben-Mädchen, băiatul-fată, și umblă îmbrăcată în haine băiețești contrastînd cu pletele și cu cîrlionții. Wilhelm nu-i poate stabili sexul la început și o califică tînără creatură, *„ein junges Geschöpf"*. Altă eroină din *Wilhelm Meisters Wanderjahre*[1] este Theresa, care merge și ea cîteodată învesmîntată bărbățește ca Jägerbursch. Idealul lui Goethe și al romanticilor germani era în genere o fată puerilă și sălbatică. Dar, fenomen curios de optică literară. În vreme ce Tasso face din Rosmonda, vînătoarea aspirantă de mistreți, o gotă, Goe-

[1] *Anii de pribegie ai lui Wilhelm Meister*, roman educativ de Goethe, continuare la *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*.

the crede că „sălbăticia" sublimă e în jos, spre Mediterană, pe acolo chiar unde s-a născut poetul *Ierusalimului liberat* și unde înfloresc lămîi și portocali:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?...[1]

Immermann în *Die Epigonen* vede lucrurile la fel. Eroina lui cu nume boccacesc, Fiametta, Flämmchen, fuge în pădure și se îmbracă bărbătește. E o chestiune de temperatură. Tasso, copleșit de canicula napolitană, visează femei glaciale și zăpezi. Goethe, Immermann aspiră după flăcări. Itinerariul mărturisit al lui Goethe, în călătoria lui în Italia, este drumul spre soare, tragedia *Regele Torrismond* a lui Torquato Tasso reprezintă o excursie în noaptea cu zăpezi.

Rimele lui Torquato Tasso nu se mai citesc demult. A contribuit considerabil la discreditarea lor Francesco de Sanctis, dar, și fără asta, mă îndoiesc că ar fi rezistat. Tasso a fost concurat de cavalerul Marino, napolitan și el, și aproape contemporan, care în materie de prețiozitate era un maestru. Boileau, care denunțase poleiala, „le clinquant du Tasse" *(Sat. IX)*, era rău dispus în general împotriva liricii secentiștilor:

...laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie[2].

El aproba „bunul simț". Dar mă întreb și vă-ntreb, ce-nseamnă bun simț în materie de poezie? Oglindirea realității și generalizarea ei prin metaforă și hiperbolă, cît vreți. În afară de această condiție, poezia este fantezie și, adesea, artistul fiind înclinat către convenție și academie, trebuie multă îndrăzneală ca să treci prin norul poncifelor și să aterizezi pe pămînt. Arta barocă, plastică și lirică, cu toate extravaganțele ei, a însemnat o încercare viguroasă

[1] Cunoști tu țara unde înfloresc lămîii? Vers din frumosul lied *Mignon* de Goethe, în care marele poet german preamărește Italia și splendorile ei.

[2] ...Italiei să-i lăsăm, Din toate-ale ei splendori înșelătoare, Doar falnica lor nebunie (fr.).

de a lua contact cu realul și acei *concetti*, „*witz*"-urile, metaforele mariniștilor erau comparații, pe atunci scandaloase, scoase din cîmpul vieții zilnice. Cine ar fi îndrăznit înainte să picteze pe Magdalena ca țărancă uscîndu-și părul de curînd spălat la soare, așa cum a făcut Caravaggio? Viziunea realistă flamandă și olandeză pătrunde în Italia. Dar tocmai o astfel de viziune pregăteau și poeții, reînnoind figurile. Moartea era din vremuri imemoriale înfățișată cu coasa, aceasta fiind unealta cea mai doborîtoare de vieți. Acum, cînd mistrețul era vînat cu archebuza, cum făcea ducele Alfonso d'Este la vînătorile căruia lua parte și Torquato Tasso, ideea de a oferi morții o escopetă, „uno schioppo", pe atunci un fel de armă exterminatoare de mase, e și burlescă, dar și sublimă.

Lasă, Moarte, secera inutilă, —

zice ironic Giuseppe Battista —

Și cu unealta în fața căreia nu-i scăpare,
Învață de la lume să trăsnești lumea.

Poeții încep să prindă interes pentru momentele familiare și pentru ființele damnate printr-o falsă pudoare, cum ar fi puricele; și Paolo Zazzaroni, suflet milos față de liliputii zoologiei, scrie *Epitaful unui purice:*

Bun arcaș a fost cine mi-a luat sufletul,
Ca atom credeam că sînt nemuritor.

Fantastul Hoffmann care adora pe secentiști și în special pe Salvator Rosa, pictor și poet, a scris un adevărat roman al puricelui urmat de mulți alții.

Torquato Tasso nu merge așa departe, după știința mea, totuși închină versuri fluturelui care a căzut în sînul femeii și a murit acolo și țînțarului căruia i s-a întîmplat același accident. Tasso îl fericea și-i găsea soarta mai de invidiat decît a fluturelui care moare carbonizat în flacăra lumînării. Lirica erotică a lui Torquato Tasso este petrarchizantă, închinată cîte unei Madonne, în lauda căreia

se cheltuiesc mu lte rime. Aici poetul nu pune profunditate, ci doar un anume accent sincer şi juvenil.

Adevărate au fost aceste bucurii şi aceste înflăcărări,
Din pricina lor am plîns; le-am cîntat în tot felul de strofe
Care ar fi putut să se ia la întrecere cu sunetul armelor,
Cu gloria eroilor şi cu iubirile neprihănite.

După aceea vedem în ce au constat bucuriile. Torquato Tasso ar fi fost un intimist dacă aspiraţiile lui spre un poem superb nu l-ar fi făcut să se neglijeze în aceste mici compoziţii. Totuşi, situaţiile sînt interesante şi vii şi pot sluji la alcătuirea unei biografii. Astfel, Madonna s-a spălat pe cap şi cu părul despletit, blond, şade la soare. Tasso face aci, ce-i drept, nişte preţiozităţi imposibile pe care le trec cu vederea. Altă dată, somnoroasă, Madonna închide ochii şi hotărîtă să plece, pe cît se pare, îşi pune o mănuşă pe o mînă. Poetul binecuvîntează Somnul şi mănuşa, fiindcă astfel pleoapele lăsate peste ochii înflăcăraţi ai Madonnei şi mănuşa tempereazâ efectul unor atari frumuseţi. Poetul mustră însă geamul („il cristallo"), căci de asta cred că e vorba, care îl împiedică să vadă limpede pe femeie precum şi o ninsoare deasă ce a acoperit părul Madonnei cu picături de ger. Laudă aluniţa, mănuşa, evantaiul, rochia albă, mantaua bej, mantaua neagră care se potriveşte bine cu părul blond, mîna care brodează, care leagă flori, care desface un nod, panglica cu care Madonna îşi leagă părul, bucla pe care i-a dat-o într-un medalion de aur. O albină a intrat în gura Madonnei, pe cînd aceasta după atîtea nebunii s-a aşezat pe iarbă, accident pe care poetul şi-l explică perfect. Albina a crezut că se lasă pe un trandafir. Madonna se priveşte în oglindă, Madonna dansează, Madonna se împiedică şi cade şi poetul sare s-o susţină. Madonna are un cîine mic şi rău, Grechino, Grecul, care-i stă în poală şi pe care Tasso îl invidiază, şi cînd acesta îl hămăieşte grozav, caută să-i cîştige complicitatea, deşi cîinele, de obicei, însoţeşte cu lătrături lectura versurilor sale: „Nu viu să te fur — îl exortează poetul — n-am lanţ ca să te duc legat în altă parte; deci nu mă mai lătra, potoleşte-te,

lasă-mă să trec, taci, Grechino, taci, că aude lumea, privește ce-ți dau de mîncare și aceste sărutări". Madonna are o fetiță, Isabellina, care se sperie de Grechino. Tasso se crede dator a-i da curaj, asigurînd-o că Grechino nu e turbat:

Isabellina non fuggir Grechino,
Che non è can rab'ioso.
Ma cagnino amoroso.[1]

Madonna mai avea și un băiețaș, care într-o zi căzu în foc și se alese din fericire doar cu arsuri la o mînă. În fine, Madonna e lăuză și poetul ridică în slavă pe mamă și pe prunc pentru asemănarea lor. Un sonet fusese închinat mergerii la biserică a Madonnei, care se rugase să aibă nașterea ușoară, altul momentului după facere, cînd mama își examinează cu atenție fătul și e satisfăcută de a-l vedea teafăr. Dar, în fine, a tot slăvi pe Madonna obosește spiritul. Poetului nu-i scapă din vedere că și cameriera Madonnei, care nu e o femeie comună, merită interes. Madonna e blondă, „la bella cameriera" este oacheșă și măslinie:

Bruna sei tu ma bella[2]

Era atunci la modă a lărgi sfera frumuseții feminine pe care Petrarca prin blonda Laura o restrînsese; și a cînta *„la bella mora"*, *„la leggiadra zingaretta"*, frumoasa maură, drăguța țigăncușă, aducea un fior nou, nu de altfel fără raportare la un model mai vechi, deoarece în *Cîntarea cîntărilor* mireasa se lăuda a fi întunecată la față: *„Nigra sum, sed formosa"*[3]. Sau în versiunea lui Renan: *„Je suis noire; Mais je suis belle... Ne me dédaignez pas parce que je suis un peu noire: C'est que le soleil m-a brulée."* Îmi permit să vă citesc și din tălmăcirea veneratului nostru coleg, Gala Galaction: *„Oacheșă sînt, dar frumoasă, fiice din Ierusalim, precum sînt*

[1] Isabelina nu fugi de Grechino, El nu-i cîine turbat: Ci cățelus amorezat (it.).
[2] Ești brună tu, dar frumoasă (it.).
[3] Sînt măslinie, dar frumoasă (lat.).

corturile Chedarului, precum sînt covoarele lui Solomon! Nu vă uitați la mine că sînt oacheșă, fiindcă soarele m-a înnegrit".

Ghicim aici și o aversiune absurdă a rasei albe împotriva femeii de culoare, un aspect străvechi al rasismului. Tot Eros cu arcul lui a deschis războiul împotriva prejudecăților rasiale, instituind fascinația neagră, pe Laura abisină sau sudaneză. Pe de altă parte, italiencele, napolitancele îndeosebi, sînt brune; era un fel acesta de a reabilita frumusețea națională. Academismul obișnuise ochiul cu statura proporționată, care însă nu se găsește decît rar în natură. Poeții epocii baroce descoperă grația femeii înalte, „*che di statura eccede*", dar și a aceleia scunde, și Torquato Tasso închină rime unei „*donna picciola ma bella*"[1]. Și frumusețea excesivă, vreau să zic canonică și inexpresivă, sfîrșește prin a plictisi și acești poeți sînt primii care-și dau seama de grațiile urîțeniei, deși uneori, firește, exagerarea duce la grotesc. Unii cîntă „*le belle donne totalmente brutte*"[2], Torquato se mulțumește să elogieze o urîtă relativă:

Udite affetto novo,
(Hor chi sia mai, che'l creda)
Ch'am'io donna, ch'é brutta...

Ascultați simțire nouă
(Cu greu aveți să mă credeți)
Iubesc o femeie urîtă.

Argumentația lui în fond e foarte rezonabilă, și se poate traduce prin ideea că dragostea cu rațiunile ei secrete e aceea care decide în materie de frumusețe feminină, iar nu Academia de belle arte. Este ușor, adaugă Torquato, a iubi o femeie frumoasă:

Far che s'ami una bella, è lieve impresa.

[1] Iubită mărunțică, dar frumoasă (it.).
[2] Iubite frumoase, dar crude și rele (it.)

Puterea amorului se dovedește în cazul contrar. Frumosul e dulce prin natură, urîtul prin dragoste:

Se per natura il bello, il brutto dolce è per Amore

Dante, Petrarca, clasici ai amorului, motivaseră înclinația lor obiectiv: Beatrice era un înger, Laura o Veneră. Însă acum Torquato Tasso își dă seama de imponderabilul care determină dragostea, de acel „je ne sais quoi"[1] ce o stîrnește. Nici Eminescu nu știa să spună dacă femeia pe care o iubea este frumoasă:

De-or trece anii cum trecură,
Ea tot mai mult îmi va plăce
Pentru că-n toată a ei făptură
E-un „nu știu cum", ș-un „nu știu ce".

M-a fermecat cu vreo scînteie
Din clipa-n care ne văzum?
Deși nu e decît femeie,
E totuși, altfel, nu știu cum.

Nici vîrsta nu este, relativ vorbind, un obstacol pentru dragoste. Etatea canonică a iubitei clasice era între 13 și 15 ani. Julieta n-avea mai mult. Torquato Tasso ridică mult această limită și descoperă atracții „alla donna attempata", femeii încărunțite. Cînd trece în mantia sa, această frumusețe plină ca o floare deschisă la amiază concurează tinerețea:

Giovinetta beltà vince, o pareggia.

Nici poetul de altfel nu se crede, la epoca unei bătrînețe robuste, inapt de a primi săgețile lui Eros:

Donna, se ben le chiome hò gia ripiene
D'algente neve, il cor però non verna.

(Doamnă, deși părul mi s-a acoperit cu zăpadă rece, inima însă n-a intrat în iarnă.)

[1] „Nu știu ce" (fr.).

Goethe era complet de această opinie. Totuși, Tasso nu exagera. Pe o femeie probabil imens de bătrînă, care-și permisese să încheie un dans, poetul o trimitea să stea cu bufnițele ca să nu tulbure bucuria tinerilor prin spectrul decrepitudinii. Părerea mea rămîne însă că o femeie de spirit nu cunoaște dizgrațiile vîrstei și că tinerețea se învață, și că prin urmare strălucită este acea tinerețe la care ai ajuns prin maturitate.

Înțelegînd frumusețea ochilor negri, proprii italiencelor, Tasso aduce, nu mai puțin, omagiile sale ochilor albaștri, comuni la femeile nordice:

Al vostro dolce azzurro
Ceda o luci serene
Qual piu bel nero Italia in pregio tiene.

(Ochi seniui, la dulcele vostru azur să se închine cei mai frumoși ochi italieni.)

Iată o premisă estetică pașnică pentru înțelegerea între popoare. Traian Demetrescu al nostru dintr-o țară de asemenea cu ochi negri, care avea nostalgia Nordului, cu melancolice popoare, scrisese o romanță, foarte populară odată:

Călugărul din vechiul schit,
O zi la el m-a găzduit
Și de-ale lumii mi-a vorbit...
Iar cînd să plec, l-am întrebat:
„Ce soartă rea te-a îndrumat
Să cați un loc printre sihaștri?"
El mi-a răspuns: „Doi ochi albaștri!"

Fiind vorba de schivnicie, Tasso a cîntat și femeia care se călugărește:

E troncasti le belle e care chiome
E ti chiudesti in solitario chiostra.

(Și ți-ai tăiat coamele frumoase și dragi
și te-ai închis în mînăstirea singuratică.)

Fusese obiceiul înainte a căuta pe Madonna în clasa cea mai de sus, acum este o creștere democratică de interes pentru femeia frumoasă din cîmpul muncii, mergîndu-se pînă la profesiile cele mai umile (adunătoare de castane, legătoare de cărți). Dar premiul deosebit îl au artistele (balerina, muzicantele). Torquato Tasso face elogiul unei „suonatrice", cîntăreață la un instrument cu coarde, admirînd:

La bella, e vaga man, che le sonore
Corde, hor leggiera, e presta; hor tardo e grave
percuote.

(Mînă frumoasă și delicată, care atinge coardele sonore aci ușor și presto, aci grav și rar.)

Poetul a scris numeroase rime „boschereccie", maritime, himenee, lugubre, eroice, morale, sacre, dar compunerea care i-a dat un renume răsunător, în afară de *Ierusalimul dezrobit*, este *Aminta*. Mi se pare de prisos și pedant a face istoricul pastoralei, a poeziei cu păstori și nimfe, trăind fericiți, ocupați numai cu dragostea într-o vîrstă de aur, departe de orice civilizație, într-un loc unde curge lapte și miere. Pastorala lui Torquato Tasso e dramatizată în cinci acte, și prototipul ei cel mai îndepărtat ar putea fi considerată *Cîntarea cîntărilor:*

Sărută-mă cu sărutările gurii tale, căci dezmierdările gurii tale sînt mai plăcute decît vinul.

Toți cunosc voluptatea candidă și sacră a acestor versete în care viața cu funcțiile ei fundamentale este acceptată fără umbră de melancolie. În dimineața Renașterii începînd cu Boccaccio din *Carmen bucolicum* și chiar din *Amete, il Nimfale fiesolano* și *La caccia di Diana* își făcea drum curajul de a glorifica instinctul sănătos, atunci socotit păgîn, cu biruință asupra teroarei de infern. *Aminta* lui Tasso a avut, cum e lesne de ghicit, numeroși imitatori dintre care unul singur a rezistat timpului și anume Giambattista Guarini cu al său *Pastor fido*. Pastorala nu e cîntecul păsto-

rilor, ci cîntecul orășenilor care visează regimul oieresc, întoarcerea la natură. Teocrit era cu anticipație un rousseauian, iar Virgil un curtean, scîrbit de intrigile Romei, care visa tihna rurală în forme himerice, ce nu puteau să existe într-o societate sclavagistă. Deci, în mare parte și în chip acoperit, pastorala e un protest împotriva orînduirii sociale în forma utopiei unei întocmiri patriarhale, în care natura ne dă sub raport material tot ce nu este în stare a ne acorda o societate împărțită pe clase, împreună cu libertatea de a trăi conform instinctelor sănătoase. Diana, Amor, satirii, nimfele care apar în egloge și pastorale sînt divinități și semidivinități fizice, trăind și ele după legile terestre și care nu promit nimic dincolo. Mopso din *Aminta* lui Tasso previne pe Tirsi asupra răutății oamenilor din orașe, feudali și burghezi: „Vei merge — zice — în cetatea cea mare, unde orășenii vicleni și curtenii plini de răutăți își bat joc de multe ori de noi, țăranii cei proști". Vasile Cîrlova al nostru, care pășea pe urmele lui Torquato Tasso, exprimă și el convingerea că viața la oraș este rea, închipuindu-și mai fericită existența păstorilor într-o lume concepută convențional, ca fără despărțiri de clasă:

Viața voastră necazuri n-are:
E simplă, lină, fără dureri
Și-n toată lumea nici o suflare
Ca voi nu gustă multe plăceri.

Că n-avea dreptate, ne spune un document fără replică, *Miorița*. Lăsînd la o parte faptul că păstorii plătesc biruri, între ei sînt diferențe de clasă pe temeiul averii, unul fiind mai ortoman decît altul. De unde gelozie și crimă. Grigore Alecsandrescu, mai pozitiv, fiindcă ținuse răbojul oilor la vama din Focșani, în 1837, rămăsese uimit de discrepanța între realitate și poezia pastorală:

Turme de oi sînt mulțime, însă încă n-am găsit
Un păstor ca în idile, un cioban de pizmuit.
Și nu știu cum în vechime, atîți mari biruitori
Păraseau avere, slavă, și trăiau între păstori.

Dar adeseori poeții lucrurile zugrăvesc,
Nu precum sînt în ființă, ci cum și le-nchipuiesc.
Și acel ce fericita neavere-au lăudat
Ale ei dulceți și bunuri de crez să le fi gustat.
Nimfele le văz desculțe; îmbrăcate-n piei de oi,
Păstorițele, pe vîscol, pe furtune și pe ploi,
De a lor ticăloșie ocolite ca d-un lanț,
Își ridică toată pofta de a face vrun romanț.

Și în Italia de pe vremea lui Torquato Tasso trebuie să fi fost la fel (parodiile vieții rustice stau drept dovadă), însă pastoralele așezate într-un decor mitic erau jocuri ale aristocrației și va veni apoi vremea cînd orice damă de societate se va simți încîntată să se îmbrace ca păstoriță, fără a fi muls sau a fi tuns vreodată vreo oaie. Torquato Tasso scrise prin urmare piesa lui pastorală pentru plăcerea curtenilor ducelui de Ferrara, Alfonso d'Este, în fața cărora avu un succes deplin. Totuși, deși egloga lui dramatizată ascundea adevărul trist asupra vieții păstorilor și conținea eroarea de a crede că într-o lume primitivă poate exista fericire, meritul consta în aceea de a risipi cel din urmă abur de misticitate rămas de pe urma lui Dante. Și e curios cum melancolicul în genere și catolicul Torquato a scris poezia cea mai păgînă, o poezie ce reconciliază pe un om cu natura și-l vindecă de speculațiile asupra cerului. Este greu a demonstra cui nu știe limba italiană farmecul ingenuu al acestei superbe compoziții. Numai Eminescu, ca om genial, ar fi putut s-o traducă cu voluptate. Stilul este proaspăt, direct și naiv, sensual ca pudoare, dar fără ipocrizie. La început apare Amor, îmbrăcat ca păstor, care se prezintă publicului cu o grațioasă îndrăzneală:

Cine-ar zice că sub înfățișare de om
Și sub aceste straie de păstor
Se ascunde un zeu? Nu un zeu
Sălbatic, sau din pleava zeilor,
Ci cel mai puternic dintre cei mari din cer,
Care adesea face să cadă din mîinile lui Marte
Spada plină de sînge, lui Neptun,
Zguduitorul pămîntului, marele trident
Și fulgerele veșnice din mîna lui Jupiter.

Apoi, şăgalnic, Amorul vesteşte că va săgeta pe nimfa Silvia, cea mai crudă, adică cea mai rebelă dragostei, din ceata Dianei. În actele ce urmează, spectatorul constată urmările săgeţii lui Cupidon. Silvia nu este altceva decît o Knaben-Mädchen ca şi Rosmonda. Ocupaţia ei de predilecţie este vînătoarea:

Altele caută plăcerile dragostei,
Dacă e vreo plăcere în iubire:
Mie-mi place această viaţă: petrecerea mea
Este a mînui arcul şi săgeţile,
A goni fiarele care fug şi a doborî
Prin luptă pe cele puternice.

Silvia vînează căprioare, lupi, apoi plină de sudoare şi de pulbere se scaldă la izvor. E de închipuit că după asemenea exerciţii trebuie să fie voinică şi aspră, mai ales că duce atare viaţă din cea mai fragedă copilărie. Dafne, prietena ei mai cu experienţă, o socoteşte sălbatică, precum un urs sau un tigru, şi ignorantă în ale dragostei tot atît pe cît e de frumoasă. Păstorul Aminta, care o cunoaşte de cînd erau mici, nu îndrăzneşte să se apropie de ea cu toată filozofia corului care cîntă: e îngăduit, ceea ce place, *„s'ci piace, ei lice"*. Aminta mai are un concurent, pe Satiro, care, urît fireşte, face teoria urîţeniei agreabile:

Faţa mea de culoarea sîngelui,
Umerii mei laţi, braţele vînoase şi vînjoase,
Pieptul brăzdat, picioarele împăroşate
Sînt semne de virilitate, de robusteţe.

Satiro bănuieşte că Silvia (lucru interesant) e victima unei psihologii de clasă. Nu pentru că e pocit, îl ocoleşte, ci fiindcă e sărac. „Ah! — strigă el — satele au luat pildă de la oraşe!" Tirsi şi Dafne fac ce le stă în putinţă să dea curaj lui Aminta şi duh de blîndeţe Silviei. Cum aceasta are să se scalde la izvor, Aminta e îndemnat să se ducă s-o vadă. Acolo păstorul o găseşte pe nimfă goală, legată de un copac cu propriul ei păr. Isprava aceasta graţioasă o făcuse Satiro,

care se pregătea să aplice el filozofia corului: „*S'ei piace, ei lice*". Aminta îl gonește și are neplăcerea să constate că nimfa îl privește îmbufnată, mai mult de rușine, de altfel. După aceea, Silvia mergînd la vînătoare de lupi, se răspîndește zvonul că a fost mîncată de ei. Aminta leșină, își ia lumea în cap, se aruncă într-o prăpastie. Din nenorocire, Silvia nu fusese mîncată de lupi, dar cînd află de moartea lui Aminta, leșină ea. Din fericire, nici Aminta nu murise, căci niște ramuri, oprindu-l, îi făcură căderea mai puțin precipitată. Descoperindu-și amîndoi dragostea, nu le mai rămîne decît să se unească. În epilog apare desperată Venera însăși, coborîtă din al treilea cer. Amor a săgetat-o și pe ea, și acum îl caută peste tot. Întreabă pe cei de față dacă l-au văzut și, cum lumea tace, Venera îi avertizează ironic:

Nebunilor, proștilor,
Vreți să țineți ascuns Amorul?
Curînd va ieși afară
Prin cuvinte, prin ochi,
Printr-o mie de semne deschise.

Astfel, *Aminta* nu e în fond decît un încîntător poem erotic, o ispravă a lui Eros. Acesta, explică Venera, anacreontic, vine smerit și cuminte și ca un drumeț cere adăpost. Dar după ce-l primește înăuntru, se face impertinent și tiran. E bătrîn și pare copil, îi place să glumească și glumele lui sînt primejdioase, sub rîsul lui, ca șarpele printre flori, se ascunde înșelăciune, copilul malițios urmărește și ucide pe cel care-i stă împotrivă. Venera lui Tasso vorbește, cum vedeți, în stilul lui Eminescu din *Pajul Cupidon* și din *Kamadeva:*

Puse-o floare-atunci în arcu-i
Mă lovi cu ea în piept,
Și de-atunci în orice noapte
Plîng pe patul meu deștept...

Cu această vocație de poet liric și pastoral a început Torquato Tasso să scrie *Gerusalemme liberata*.

Din capul locului, bănuiesc că mulți consideră această poemă epică după titlu (căci am iarăși cuvînt să cred și vă rog să nu vă supărați că puțini dintre noi au citit-o) ca un oarece fastidios în douăzeci de cînturi. Și pe urmă, veți spune în stilul lui Shakespeare: Ce-mi pasă de Hecuba? Ce-mi pasă de Ierusalim? Dar judecata, de ar exista la unii, trebuie reformată. Și compozițiile lui Beethoven sînt lungi însă tulburătoare. *Gerusalemme liberata* e o piesă simfonică ținînd inima într-o continuă și delicată surescitare, o creație eminamente patetică și „appassionata". Nu e, cum credeți, o intrigă de basme și de isprăvi de soldați lăudăroși, ci un poem vibrant.

Această scriere îl făcuse așa de ilustru pe Torquato Tasso, încît un bandit, Marco di Sciarra, care pîndea drumurile aproape de Gaeta, se oferi să escorteze pe poet și în fine, refuzat, să se retragă la trecerea lui. Osînditii la galeră, mergînd în lanțuri doi cîte doi de-a lungul țărmului, cîntau strofe din poemă. E cazul de a spune că Tasso avea motivele lui să creadă că putea dezgusta Vaticanul prin epopeea sa. Din fericire, spiritul păgîn al Renașterii modificase mult viziunea unei părți cel puțin din clerul înalt, îmbibat de umanități. Ne-am așteptat să dăm de o istorie ascetică și militară, sumbră, terifică, presărată cu procesiuni religioase, cu lumînări aprinse, cu cazuri spasmodice de conștiință, cu demonstrații de fanatism religios. E adevărat că intervin în luptă îngerii și demonii, un singur călugăr și numeroși vrăjitori. Puterile cerului nu pot totuși mult împotriva Amorului, iar demonii nu inspiră mare groază, mistificația lor dezvăluindu-se cu ușurință. Eroii sînt mai puțin o armată ce ar fi trebuit să fie condusă de un Savonarola al vremii cu o legiune de călugări cu glugă, ci o ceată de cavaleri amatori, pedanți în legile de onoare ale feudalismului, gata să le respecte și față de necredincioși, pentru care nu se vede a nutri vreo ură remarcabilă. Acești cavaleri sînt plini de ambiții și de capricii, îl părăsesc pe Goffredo (Godefroy de Bouillon), căpătenia primei cruciade, pentru aventuri mărunte ce li se par mai potrivite a le face un nume glorios. În general toți, afară de Godefroy și de Petre

Eremitul, sînt îndrăgostiți de necredincioase și aleargă după ele în dauna strategiei generale. Cruciada, așa cum o concepe Torquato Tasso, e o „grande armée", în care toți soldații sînt niște Fabrice del Dongo setoși de experiențe amoroase. Godefroy are de altfel mare bătaie de cap să-i adune și sfaturile lui cuminți nu găsesc ecou în niște suflete tinere, setoase de viață. Intriga în sine nu-i mare lucru. Cruciații asediază Ierusalimul, suferă de sete, nu pot să ia lemnul trebuitor mașinilor de atac din cauză că pădurea bîntuită de duhuri necurate pare că arde, pierd multă vreme pînă ce Rinaldo, furat de o vrăjitoare, e găsit și readus. Trebuie spus de la început că interesul pe care l-a stîrnit scrierea în afara cercurilor literare era mai mult de ordin politic decît confesional. Imperialismul turcesc primise o puternică lovitură în anul 1571, cînd don Juan de Austria cîștiga lupta navală de la Lepanto. Speranța că turcii pot fi îngrădiți și izgoniți cîștiga teren și *La Gerusalemme liberata*, cîntînd smulgerea mormîntului sfînt din mîinile mahomedanilor, venea la timpul potrivit. În aceste condiții era firesc ca autoritatea eclesiastică să privească poema cu ochi blajini, considerînd doar ideea ei fundamentală. Literar vorbind, *La Gerusalemme liberata* e *Aminta* la pătrat, o imensă pastorală, în care Cupidon este la largul său și ale cărui săgeți sînt mai omorîtoare decît uriașele spade ale cavalerilor și decît mașinile de război ale lui Godefroy. Chiar de la cîntecul al doilea facem cunoștință cu doi tineri, Sofronia și Olindo, osîndiți de Aladin, tiranul Ierusalimului, să fie arși pe rug sub bănuiala de a fi furat o icoană creștină, slujind la o vrăjitoare păgînă. Olindo iubea pe Sofronia „o non visto, o mal noto, o mal gradito", sau fără știința ei, sau neînțeles, sau rău văzut, și acum era bucuros să ardă în flăcări alături de ea. Din fericire apare Clorinda, o mahomedană (deloc fioroasă) care obține iertarea lor. Clorinda e un fel de Silvia și de Rosmonda. De mică disprețui acul și fusul și, mînuind spada, lancea și arcul, alerga călare la vînătoare de fiare. Pe Goffredo îl lovește cu o săgeată în picior. Ea se bate cu Tancred și, sărindu-i coiful din cap, părul blond i se risipește pe umeri, spre mi-

rarea tînărului. Ochii păgînei fulgeră „dolci nell'ira", dulci în mînie, și Tasso nu scăpă din încurcătură, mai tîrziu, decît făcînd ca Clorinda, după ce se bate corp la corp cu Tancred și este rănită mortal cu spada, să ceară a fi botezată. Tancred ia apă în coif și o stropește. Orice ar fi, biserica a cîștigat un suflet nu cu ajutorul îngerilor, ci al lui Cupidon. Frumoasa Armida, păgînă și ea, și tot blondă, nepoată a vrăjitorului Idraot, se înfățișează la Goffredo, îi cere zece eroi într-ajutor, s-o repună pe tron. Căpitanul cruciaților îi făgăduiește asistența, însă numai după luarea Ierusalimului, ceea ce indispune pe Armida, fiindcă ea urmărea risipirea vitejilor. Și totuși, învinge. Junele Eustațiu e atras de ea ca fluturele de lumină, „come al lume farfalla", se roagă de Goffredo, îl înduplecă:

Nu-i nici o mirare — *zice poetul* — că după ce cruntul Ahile
A căzut pradă lui Amor și la fel Hercul și Tezeu,
Nelegiuitul strînge în lanțurile sale
Și pe cei care-au încins spada pentru Isus.

Erminia, păgîna, privește cu îngrijorare de sus, de pe zidurile Ierusalimului, lupta între mahomedanul Argante și Tancred, care s-a purtat bine cu ea odată. De cîte ori Argante învîrtește spada, inima-i tremură. Iese pe furiș din cetate, călare și cu armură, și rătăcindu-se nimerește la un păstor, în vreme ce Tancred, alergînd după ea, cade într-o cursă a Armidei. Aceasta pune mîna și pe Rinaldo, îl duce pe un munte paradisiac, în insulele Canare, unde-l ține în moliciune. Rinaldo e scos de acolo de doi cruciați, spre desperarea Armidei, care fuge după el, încercînd să-l fascineze cu viziuni mitologice, apoi vrea să se omoare, căci e femeie și-l iubește. Rinaldo prinde de veste, îi ia săgeata din mînă, o îmbrățișează, în vreme ce păgîna lasă ochii în jos cu încăpățînare. Apoi îndrăgostita izbucnește în plînsete și suspine. Concluzia este că Rinaldo, cruciatul, se declară apărătorul și servul păgînei Armida, iar aceasta roaba lui Rinaldo. Și cu această împăcare între un creștin și o infidelă se sfîrșește poema, în vreme ce nu înțelegem

pentru ce Goffredo a luat cu atîta vărsare de sînge Ierusalimul.

Rolul principal în *La Gerusalemme liberata* îl joacă fecioarele amazoane și cavalerii îndrăgostiți de ele; Goffredo și Petre Eremitul, exponenții ideii religioase, sînt niște figuranți.

Momentele păgîne pastorale și energetice sînt cele mai remarcabile:

Iat-o pe Erminia fugind:
Erminia era purtată între timp de calul ei
Printre copacii umbroși ai unei păduri bătrîne;
Mîna ei tremurătoare nu mai e în stare să țină frîul,
E jumătate moartă.
Armăsarul care o duce în spinare
O învîrtește pe atîtea cărări,
Încît piere din ochii oamenilor
Și e de prisos s-o mai urmărească cineva.
Cum după o lungă și obositoare vînătoare
Cîinii se întorc gîfîitori și triști
Că au pierdut urmele fiarei,
De la cîmp-deschis intrată în pădure;
Astfel plini de mînie și de rușine la față
Revin istoviți cavalerii creștini;
Ea însă fuge, și de frică și de zăpăceală
Nu se uită înapoi să vadă dacă mai este urmărită.

Ajunsă la Iordan, Erminia dă de un păstor care-i face filozofia tihnei rurale. A fost dregător al regelui în Memfis și a cunoscut ce înseamnă inicvitățile curții. O aluzie la viața de curte se presupune a face Tasso prin figura lui Alete, care ar fi copiată după Pigna, secretarul detestat de poet, al ducelui de Ferrara și poetastru devorat de invidie:

Alete e un om ieșit din elementul nevrednic
Printre scursurile societății.
Dar l-au înălțat la primele onoruri ale regatului
Vorbirea lesnicioasă și lingușitoare, prudența,

Spinarea încovoiată, isteţiile multiple;
Gata să mintă, priceput să înşele;
Mare făuritor de calomnii, împodobite
Astfel că sînt învinuiri şi par laude.

Ceea ce vede Rinaldo în pădure, e în spiritul virgilian. Din copaci ies sumedenie de nimfe care încing o horă în jurul lui. Crini, trandafiri răsar peste tot, păsările cîntă.

În infernul lui Dante priveliştea este apocaliptică, în Purgatoriu şi Rai sublim artificială, compusă arhitectonic din materii preţioase. Torquato Tasso evocă un peisaj posibil, în care bate vîntul şi plouă, în care în fine se poate respira. Sensibilitatea lui la diferite clime este evidentă şi aci ca şi în *Aminta* ori în *Re Torrismondo*. Seceta e descrisă magistral de un om care cunoaşte excesul soarelui. Calul întoarce capul cu dezgust de la iarbă şi cîinele zace întins şi suflînd, oamenii evocă voluptuos, în lipsă de apă, izvoarele de la munte. Apoi vine ploaia. Cerul tremură, munţii şi marea se iluminează de fulgere, norii se întind vertiginos şi o ploaie impetuoasă cade, intrînd în crăpăturile pămîntului, reînviind totul:

Aşa cum uneori vara
Cînd cade din cer ploaia mult aşteptată,
Raţele gălăgioase o aşteaptă la rîul secat
Măcăind vesele
Şi bat din aripi în ploaie şi cîte una
Chiar se scaldă în rîu
Şi acolo unde apa e mai adîncă se strîng,
Se vîră cu capul şi-şi potolesc setea;

Astfel strigînd cruciaţii
Salută veseli ploaia
Pe care cerul îndurător o varsă; şi fiecare
Se lasă să fie udat pe păr şi pe veşminte:
Unul bea în pahar, altul în coif,
Unul îşi vîră mîinile amîndouă în apă;
Unul se stropeşte pe faţă, altul la tîmple,
Cîte un prevăzător îşi umple vasele.

Poate că nu e tocmai nobil să compari pe cruciați cu rațele și nu știu dacă acest punct nu stîrnea și el îngrijorările maladive ale lui Tasso cu privire la Inchiziție. Dar totul este fermecător de viu. Prietenii care se duc să-l scoată pe Rinaldo dau de un izvor rostogolindu-se din munte:

Toată apa se adună apoi într-un canal adînc
Între maluri verzi
Și sub umbra unui frunziș neîntrerupt
Curge rece și întunecată
Dar totuși străvezie, încît nu ascunde
Frumusețea fundului,
Iarba crește înaltă pe țărmuri,
Făcînd un culcuș răcoros și moale.

Tancred caută pe Erminia pe lumină de lună, după sunetul izvoarelor și al frunzelor:

Dacă adierea nopții scutură cumva
O frunză de ulm sau de fag,
Dacă vreo jivină sau vreo pasăre mișcă o ramură,
Îndată își îndreaptă pașii într-acolo.
Iese în sfîrșit din pădure; și pe cărări
Necunoscute lumina de lună îl duce
Spre un susur pe care îl auzea de departe
Pînă ce ajunse la locul de unde acela ieșea.

Un cal seamănă în candoare cu „zăpada proaspăt căzută pe Alpi". Descrierea pădurii bătrîne și fioroase de lîngă Ierusalim, așa de întunecoasă încît țăranii și păstorii nu intră în ea niciodată, precum și a incendiului magic sînt o dovadă de mare percepție a catastrofelor și iluziilor naturii. Focul, care arde cu fum imens în inima codrului, se ridică în chip de ziduri înalte dogorîtoare, împiedică pe cruciați să doboare arborii seculari. Dar cînd Tancred are curajul de a pune piciorul în aria incendiului, nu simte nici o fierbințeală, are de-a face cu fantome de flăcări. Focul dispare,

un nor des învăluie totul și eroul se află în noapte și iarnă. Cu toată aproximația geografică, cutare tablou hibernal pare opera unui pictor flamand. Un bătrîn merge pe apele unui rîu umflat de ploaie, așa cum pe Rin, zice poetul, lîngă pol, țărăncile merg iarna în stoluri, dîndu-se pe gheață. Ca și grecii antici, Tasso pune regiunea boreală prea aproape.

S-a făcut observația, de altfel întemeiată, că în vreme ce Dante, într-o simplă alegorie, lucrează cu materie palpabilă, Torquato Tasso, cu subiect istoric, este mai abstract. De fapt, realismul lui este de altă natură și nu pare să fi existat la el intenția de a face etnografie, studiu social și portretistică, deși admite că verosimilitatea în poemul eroic rezultă din imitarea istoriei. Modul poemului eroic, după concepția sa, trebuie să fie *„il magnifico"*, *„il mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico"*, mijlocia între gravitatea simplă a tragediei și inefabilul înflorit al liricii, cum spune în *Discorsi del poema heroico*. Ca pictor, Torquato este un colorist simplificator, uzînd de conturele elementare ale unui Paolo Uccello. Este notată esența plastică a obiectului în ceea ce are surprinzător și fantomatic pentru ochi. Desenul reținînd uriașul și elizianul, se înrudește cu al lui Gustave Doré. Concurența monstruoasă a spadelor care „cîte o mie fură văzute flăcărînd laolaltă", îmbarcația alunecînd cu velocitate pe superficia mării și a oceanului spre insulele Canare, armata cruciaților, care spre uimirea ierusalimitanilor de pe ziduri merge în procesiune, cîntînd, spre muntele Măslinilor, descripția contrastantă a cetății cu rezervoare de apă de ploaie și cu fîntîni, și a deșertului nud din fața ei, unde-și au tabăra creștinii, fără copaci, fără izvoare, doar cu o pădure impenetrabilă la șase mile depărtare, iată cîteva imagini.

Surprinzătoare la Torquato Tasso, poet eroic, este melancolia. Tasso scrie o epopee în stil elegiac. Nu e vorba de vreun fenomen de deprimare, nimic dimpotrivă mai voit magnific și glorios, ci de o vibrație lirică, de un farmec „sui generis", cum îl avea și Eminescu. Poemul e un lung

suspin, o cascadă delicată ca acelea de la Tivoli. Rinaldo se duce la confesor:

Şi-acum întîi el palmele şi-a strîns
Şi cu amar de nebunii a plîns
Şi-ngenunchind smerit şi cu tristeţe
Greşelile, şopti, de tinereţe.

Cartagina trezeşte sentimentele pe care le va încerca un Volney în faţa ruinelor:

Din ce-a roş un mileniu fără milă
Abia zăreşti ici-colo o movilă,
Cetăţi vestite mor, pier măreţii
Şi iarba creşte peste-mpărăţii.

Încerc să găsesc o metaforă spre a vă sugera timbrul specific al poemului. Voi zice: *Divina Commedie* e un cîntec de trîmbiţe îngereşti, *La Gerusalemme* o lungă sonată pentru flaut.

Comemorarea de către toate popoarele iubitoare de pace a lui Torquato Tasso e un prilej să medităm la soarta unui poet genial, setos de libertate, nefericit de a sta în captivitatea interesată a principilor, doritor a fi poet pentru cei mulţi, iar nu curtean, trăind cum a trăit pentru că, atunci, nu se putea altfel. Tasso a cîntat pe viteji de toate neamurile, uniţi printr-o singură idee, care azi s-ar putea traduce cu noţiunea de civilizaţie, ameninţată de ideologii barbare. Dacă odată, şi nu fără motiv, noi românii am invocat frăţia cu Italia în amintirea latinităţii, cred că este azi mult mai folositor a lărgi bazele acestei prietenii prin ideea de umanism democratic care poate aduna laolaltă toate popoarele fără discriminaţii de rasă. Umanismul este cauza şi efectul păcii. În *La Gerusalemme liberata* dragostea e atotbiruitoare, dragostea ca principiu împăciuitor ce dărîmă prejudecăţile şi fanatismele. Într-un dialog, *„della pace"*, Torquato însuşi zicea: Pacea este tăcere, *„quel dolce, quel divino silentio"*, prin care toate urile sînt uitate şi fără de care nu există nici Amor, nici Prietenie; este starea de toţi dorită care

„ridice la moltitudine di tutte le cose ad una perfetta congiuntione", unind omenirea care o dorește într-o familie desăvîrșită.

Să nu uităm însă că cel mai bun cruciat al păcii este creatorul, să nu mai îngrădim dreptul la fericire al poetului, să ne amintim mereu oprobriul de care s-au acoperit în veacuri toți aceî care l-au făcut trist. Cuvintele Leonorei Sanvitale, ușor parafrazate, să ne fie, în era noastră socialistă, un memento de oameni noi:

Tragi un folos adăpostind un geniu,
Tu îl asculți întru al tău deceniu,
Dar el te depășește înmiit.
Locul pe care calcă un om vestit
E sacru; și în secolii ce vin
Răsună mîndru verbul său divin.

CERVANTES

Cervantes face parte din categoria creatorilor de figuri imense care, strivite de făpturile lor, mai vii decît viața însăși, n-au biografie sau au una ridicată pe ipoteze, aproape pierdută în mitologie. Cînd Ahil, Agamemnon, Nestor și Ulise ocupă scena imaginației noastre, Homer rămîne un nume gol, bun pentru pedanți. Eul lui Shakespeare se asfixiază în aerul în care răsuflă cu atîta putere Hamlet, Polonius, Othello, Regele Lear, Falstaff și Malvolio. Înțelegem ce vrea să zică „viziune shakespeariană", dar de biografia lui Shakespeare n-avem trebuință, precum ne este indiferent a ști cine a cioplit pe Apollo din Belvedere. Marile creații sînt lipsite de stil personal ca și natura însăși, sau cu mult prea covîrșitor sublime și universale pentru ca viața autorului să le poată explica. Creațiile cu adevărat geniale sînt paricide, Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de don Quijote și de Sancho Panza.

Ceea ce știm despre Miguel de Cervantes Saavedra este într-o contradicție izbitoare cu urieșenia eroilor săi. Ne-am așteptat să înregistrăm o existență grandioasă ca a lui Goethe sau a lui Victor Hugo, și descoperim umilitatea unui împiegat mărunt, a unui soi de încasator de percepție. Tatăl și bunicul lui Cervantes, este adevărat, erau „hidalgos", cum s-ar zice „băieți de familie", bucurîndu-se ca atare de anume privilegii, cel mai însemnat fiind acela de a nu plăti dări. Un hidalgo avea de asemenea deșarta mîngîiere de a putea pune un *don* înaintea numelui, ca don Quijote. Încolo, era nu rareori un veritabil golan și un famelic de care scriitorii au obiceiul a-și bate joc. Don Quijote se mulțumește la han cu batog, care în Spania e o mîncare banală

și cînd este mai înfometat visează scrumbie cu pîine țărănească. Juan de Cervantes, bunicul lui Miguel, obținuse gradul de „licenciado" și fusese un „corregidor" remarcabil prin strictețea cu care aplica tortura delicvenților încăpuți pe mîna sa. În schimb, Rodrigo, tatăl lui Cervantes, din lipsă de titluri suficiente, exercită profesia de subchirurg, puțin onorată, înrudită cu a bărbierului, încît, într-un „entremes" teatral de Cervantes, o soție cere divorț pe motiv, între altele, că bărbatul o păcălise zicînd că este medic și nefiind decît subchirurg, „che haze ligaduras", care bandajează. Rodrigo, om cu casă grea avînd șase copii, va duce existență instabilă, în căutare de mai puțin rău. Odată, la Valladolid, fu aruncat la închisoare pentru neplata chiriei. I se luară zălog lucrurile din casă ce se părură mai de preț: o pereche de nădragi galbeni, o carte de chirurgie, una asupra „celor patru boli" și o gramatică latină.

În aceste împrejurări, instrucția lui Miguel de Cervantes (care s-a născut la Alcala de Henares — oraș cu tradiție universitară, numit de eruditi Complutum — fiind botezat în ziua de 9 octombrie 1547) a fost în mod fatal fragmentară. Biografii presupun că Cervantes a putut frecventa colegiul iezuiților din Sevilla. Creatorul lui don Quijote descria cu multă competență viața școlărească sevillană prin gura cîinelui Berganza. Negustorul bogat, modest la înfățișare el însuși, în slujba căruia intrase cîinele, făcea mare paradă cu educația copiilor săi. Îi trimitea la școala iezuită (așa precum burghezii noștri nu de mult își dădeau fetele la călugărițe) însoțiți de un guvernor și de paji care le purtau ghiozdanele. Pe vreme de arșiță mergeau în „chaise à porteurs", pe ploaie în caleașcă. Nu toți școlarii se bucurau, firește, de această soartă. Unii, săraci, spre a putea să învețe, intrau slugi la colegii mai bogați. Soarta intelectualului nu era strălucită pe acea vreme și literatul este ironizat pentru sărăcia lui ca și nobilul scăpătat. Mizeria licențiatului Cabra din *Buscon* al lui Quevedo este fantastică. Școlarii pe care îi ține în gazdă sînt lihniți de foame și cei doi cai olandezi care stau cîteva zile în grajdul său ies, după spusele unui servitor maliții, așa

de ușori încît pot zbura prin aer. În 1568 Cervantes publică la Madrid, cu prilejul morții reginei Isabela de Valois, niște compoziții în versuri latine, într-o culegere întocmită de un magistru de limba latină de la școala comunală, Juan Lopez de Hoyos, care era, ni se spune, reprezentantul umanismului celui mai evoluat și un admirator al lui Erasm. Lopez de Hoyos numește pe Miguel, care avea atunci 21 de ani, „scumpul și iubitul meu elev". Unii presupun, analizînd scrierile lui Cervantes, că acesta ar fi putut îmbrățișa un timp cariera armelor, reluîndu-și apoi studiile. Esențial pentru noi este că scriitorul a avut o școlaritate întreruptă și o copilărie agitată și este oricum interesant că copiii aventuroși sînt printre eroii săi cei mai remarcabili. În general, învățătura îndelungă și-a făcut-o Cervantes la mereu serioasa „școală a vieții".

De aci încolo creatorul lui don Quijote începe o existență aventuroasă pe continent. Spania avea un imperiu, mulți spanioli fără rost și-l căutau în regimentele din Flandra sau din Italia, și cei mai desperați treceau oceanul, spre continentul descoperit de Columb. Pe la sfîrșitul anului 1569 găsim pe Cervantes la Roma, în slujba de „camerero", ceva între servitor și secretar, pe lîngă Giulio Acquaviva care va fi în curînd cardinal. Acesta fusese trimis de papă, în calitate de legat, la regele Filip al II-lea, spre a-i prezenta condoleanțe pentru moartea degeneratului don Carlos, cel gratuit idealizat de Schiller. Legatul papal fusese rău primit și se întorsese în Italia. Pe de altă parte, biografii au descoperit un document pe care îl pun ipotetic în legătură cu plecarea lui Cervantes din Spania. Un anume Miguel de Zervantes fusese osîndit, în lipsă, la tăierea mîinii drepte și la zece ani de exil fiindcă rănise cu spada, la Madrid, un „alguazil", într-un loc aparținînd regelui. Era vorba deci de o crimă de les-majestate. Oricum ar fi, Cervantes a avut toată viața, ca și urmărit de fatalitate, încurcături cu justiția. Apoi se face soldat. Intră într-o companie papală, după aceea se înrolează într-un regiment spaniol. Îmbarcat pe un vas din escadra lui Marcantonio Colonna, naufragiază la gurile Cattarului. Fratele său Rodrigo era

de asemenea soldat. Pentru ca amîndoi frații să îmbrățișeze cariera armelor în această formă care e a unor mercenari, e de presupus că fiii subchirurgului nu găseau de mîncare în patria lor. Cervantes a făcut dese aluzii la cariera de soldat, din care biografii au încercat să scoată un „curriculum vitae". Însă o asemenea aventură este curentă în acea vreme, cu toate că viața lui Cervantes, așa de reală, pare neverosimilă, copiată după un roman picaresc. Guzman de Alfarache, eroul romanului cu același nume al lui Mateo Alemán, colindă Italia, devine din soldat cerșetor. Marcos de Obregon al lui Vicente Espinel este un student care cunoaște la Salamanca mizeriile vieții școlărești. Se angajează „alferez", grad la care Cervantes nu va ajunge, cutreieră ca soldat Italia, e încarcerat fiindcă a luat parte la o încăierare. Mai înainte fusese prins de pirați, dus la Alger ca sclav. Întors în Spania face, fără vină, trei luni închisoare. Aceste istorii extravagante corespund în linii generale adevărului. Espinel fusese el însuși student, soldat, capelan. Intelectualul sărac e silit a trăi din expediente, a trece de la o meserie la alta, a migra și a emigra, a participa la moduri de viață în care bravura și frauda se împerechează și un student devine cu ușurință un „picaro", iar un viteaz alunecă în aventură. E adevărat că tot ce știm despre Cervantes vorbește despre un om de onoare, incoruptibil hidalgo, dar totdeodată lumea pe care e nevoit a o frecventa e oarecum în marginea societății, meseriile sînt dubioase, implicînd altercația și gestiunea încurcată, primejdia de a fi oricînd oaspetele puștăriei. Nu aceasta este viața cea mai nimerită pentru un creator.

În 1571 Cervantes se îmbarcă pe galera „La Marquesa" ce avea să ia parte la expediția navală împotriva turcilor comandată de Juan de Austria în numele Sfintei Ligi, alcătuite din Statul papal, Republica venețiană și Spania. La 7 octombrie, Cervantes asistă la vestita bătălie de la Lepanto. De fapt combate, fiindcă deși zguduit de febră ceruse, ca hidalgo ce era, favoarea de a fi scos din fundul calei și chemat pe punte. Cu vreo doisprezece soldați coboară într-o felucă și luptă cu îndîrjire, judecînd după faptul că primește

două gloanțe în piept și unul în brațul stîng. Acesta din urmă fu și cel mai malign. Mîna a fost sfărîmată și Cervantes rămase cu porecla Ciungul de la Lepanto. Era foarte mîndru de rana sa și cînd cineva îl lua peste picior, furîndu-i de altfel și ideea din *Don Quijote* într-o continuare abuzivă, Cervantes, atins, răspunse că nu devenise ciung la cîrciumă, ci în cea mai strălucită bătălie pe care veacurile o văzuse. „Cicatricele — zicea el — pe care soldatul le poartă pe obraz și pe piept sînt stelele ce călăuzesc pe alții spre cerul onoarei." Stătu cîteva luni într-un spital, la Messina, apoi își reluă activitatea militară. În 1573, don Juan face o expediție în Africa, ia Tunisul, însă în 1574 spaniolii pierd portul La Goleta. Cervantes, participant la aceste întreprinderi, este dezolat de înfrîngere.

Pe urmă vegetează în garnizoanele din Sardinia, Sicilia și Napoli pînă ce, plictisit, hotărăște să se întoarcă în Spania, spre a obține un brevet de căpitan. Luîndu-și concediu se îmbarcă pe galera „El Sol", prevăzut cu scrisori de recomandare. Fratele său Rodrigo îl însoțea. Atunci se întîmplă un accident care, azi, pare de domeniul romanului senzațional. Trei bastimente turcești le taie calea pe coasta Franței. Pirați comandați de un albanez renegat îi despoaie de veșminte, îi ia prizonieri și-i debarcă la Alger. Cervantes devine sclav. Turcii crezură, găsindu-i scrisorile, că este un personaj important, contau pe un preț bun de răscumpărare. Acest soi de sclavi erau închiși în băile antice, unde, dacă nu erau supuși la corvezile cele mai grele, duceau totuși o viață mizerabilă, apăsată de urît. Spre a se distra, Cervantes scrie versuri. În încercările sale de evadare, captivul se dovedi întreprinzător, leal. După o fugă neizbutită e pus să lucreze în lanțuri la fortificațiile portului. Familia strînge bani ce ajung doar pentru răscumpărarea lui Rodrigo. Cervantes costa mai mult. După o nouă evadare ratată, e păstrat cinci luni în lanțuri, în celula sa. Alte luni de fiare la mîini și la picioare îi agonisise o evadare eșuată din pricina unui dominican trădător. În fine, în 1580, după cinci ani de captivitate, călugări din ordinul Trinitarilor, dedica-

ți operei de răscumpărare a sclavilor, îl scot din mîinile păgînilor și-l readuc în Spania.

Pînă acum viața lui Cervantes fusese aventuroasă și dramatică, acum ea devine pitică. Și cu toate astea, de acum încolo reputația scriitorului crește treptat, devenind europeană, după publicarea lui *Don Quijote* și a *Nuvelelor exemplare*. În 1585 Cervantes tipări primele șase capitole dintr-o pastorală *La Galatea*, pentru care luă de la editor ceva parale. Cu puțin înainte se însurase cu fata unui proprietar rural, din Esquivias, lîngă Madrid. Fata se numea sonor doña Catalina de Palacios Salazar y Vozmedio, avea vreo șaptesprezece ani și o zestră macră, compusă dintr-o sforicică de vie, din fel de fel de ustensile casnice uzate, apoi saltele, perne, icoane și un crucifix și pe deasupra patruzeci și cinci de găini. Cu nevasta rurală, Cervantes trăi nu tocmai bine, avea de altfel o fată nelegitimă făcută cu o actriță, Ana de Rojas. Ciungul de la Lepanto confecționează multe piese de teatru pe care le credea excepționale. I se plăteau cu bucata și numai dacă aveau succes, după cum constatăm dintr-un contract de altfel ulterior acestor ani. O parte din piese au rămas, altele s-au pierdut. Autorul era vesel că nu fusese fluierat și nici bombardat cu castraveți și alte proiectile de acest fel. Lope de Vega începea să aibă un succes nemaipomenit și piesele lui Cervantes nu găseau impresar. Într-o vreme avea vreo șase comedii și șase intermezzuri și cineva îl întrebă de ce nu le reprezintă: „Pentru că actorii — mărturisi Cervantes — nu mă caută și nici eu nu umblu după ei". Doña Catalina fu lăsată la găinile sale din Esquivias, Cervantes merse la Madrid unde trăiau mumă-sa și surorile lui. Apoi își găsi o meserie. Ca un autor care scrisese o carte de finețe, cum e *La Galatea*, să accepte slujba pe care o dibui Cervantes, trebuie să admitem că indiferența era mare în Spania pentru soarta poeților. Cervantes deveni comisar, mai degrabă agent, al proviziilor pentru flotă. Meseria este migrantă, centrul operațiilor fiind Sevilla. Comisarul avea îndatorirea să strîngă, mai exact să smulgă de la populație, ajutat de un alguazil, cantitatea de provizii hotărîtă pentru fiecare, contra

unui preț arbitrar. Nimic mai trist pentru un om decît să facă de nevoie o meserie fundamental neonestă și antipatică opiniei publice. Slujba era nimerită pentru un bandit, lipsit de inimă. Oricîtă rectitudine ar fi pus Cervantes în operațiile sale — și într-asta nu încape nici o îndoială — ca să strîngă trebuia să înăbușe orice reacție umanitară, să asculte surd plînsetele și blestemele, să consimtă la arestarea de către alguazil a contravenienților. Călare pe catîr Cervantes trecea din sat în sat și extorca în numele regelui pe locuitori. Voluptatea de a căpătui pe poeți cu funcții paradoxale se pare a fi fost în natura societății vechi. Alexandru Macedonski fu numit, în 1877, controlor și agent de urmărire al Ministerului de Finanțe la districtul Putna. Poetul își exprimă indignarea public, dar în 1879 primea funcția de inspector financiar. El care, plin de spirit sacru, se visa la Meca, era pus să calculeze venitul spirtului. Cervantes avu multe necazuri cu comisariatul lui. De pildă, de două ori fu excomunicat fiindcă avu îndrăzneala să rechiziționeze bunuri aparținînd bisericii. Vînzînd fără autorizație grîu din depozitul comisariatului, e arestat, osîndit la plata contravalorii. E slobozit pe cauțiune și repus în funcție. Mai tîrziu capătă, contra unei garanții, un post asemănător, constînd în obligația de a strînge impozitele restante în provincia Granada. Totul sfîrșește la pușcărie, deoarece Cervantes depusese banii la un negustor din Sevilla care dădu faliment. Pe urmă lucrurile se descurcară, fondul fu salvat și Cervantes rămase cu o experiență tristă dar și solidă, viața la închisoare, pe care o fructifică în nuvele. Și altă dată este închis la Sevilla din cauză că rămăsese descoperit cu o anume sumă. S-a constatat că marele, grandiosul Cervantes, constrîns de sărăcie, făcea afaceri pe picior, cum spre exemplu următoarea: patronul unei corăbii cu un echipaj de cinci-șase mateloți este pe cale de a ridica ancora și nu are provizia necesară de pesmeți. Cervantes cumpără pe datorie, cu preț inferior, două chintale de pesmeți și le revinde cu bani pe șin căpitanului. Cine a făcut mai face și nu pot să-mi închipui că Cervantes putea scoate impozitele de

la cetățeni fără ingeniozitate și chiar brutalitate. Adesea întîlnim la oamenii de geniu trăsături crepusculare ce ni se par reprobabile și cu care mediocrii încearcă să coboare pînă și valoarea operei. Însă marii creatori rezolvă umbrele din ei, transpunîndu-le în lumea obiectivă a eroilor. În orice mare creator zac larvar două umanități: una bună și alta rea. Altfel autorul ar dormita izolat ca un înger în ingenuitatea lui și nu ar trăi adînc contradicțiile vieții.

Cervantes continuă multă vreme umila lui slujbă, deoarece lucrările literare nu erau rentabile. Într-un adaos la o *Călătorie la Parnas*, inspirată de *Il viaggio di Parnaso* de peruginul Cesare Caporali, Apollo Delficul trimite lui Cervantes un mesaj din care extragem următoarele:

„...dacă vreun poet zice că e sărac, să fie crezut îndată pe cuvînt, fără jurămînt și fără alte dovezi.

Item, dacă un poet vine în casa unui prieten ori cunoscut la vremea prînzului și, invitat la masă, se jură că a mîncat, să nu fie crezut în nici un chip, ci să i se dea să mănînce cu forța..."

Asta era starea poeților în vremea lui Cervantes. Gîndul de a emigra în America răsări salvator în mintea perceptorului ilustru. Unde anume, îi era indiferent. Plecau atunci în Indiile noi desperații, revoltații, ucigașii, cartoforii, femeile pierdute, refractarii, într-un cuvînt, ai continentului vechi. Acolo își făcu averea „gelosul din Estramadura" din nuvela lui Cervantes, din care scoatem aceste informații. Pe o cerere a scriitorului, cineva, poate regele, puse o rezoluție, de altfel evazivă, din care reiese că părea rușinos să se acorde unui poet o favoare așa de tristă: „să caute să i se facă vreun rost pe aici, *por acá*". Printr-un capriciu, Filip al III-lea își mută curtea la Valladolid. Curteni, miniștri, funcționari se porniră cu bagajele și se aciuară care cum putură, într-un oraș impropriu a adăposti atîta lume. Cervantes veni și el aci, pe la sfîrșitul anului 1604, cu două surori, o nepoată și cu fata lui se așeză într-o clădire nouă dintr-un cartier cam deocheat. La parter era o locantă, casa era frecventată, se zice, de tineri nobili,

iubitorî de petreceri. Într-o noapte, Cervantes e sculat din somn de strigătele cuiva care cerea ajutor, aleargă în stradă și găsește un gentilom scăldat în sînge. Rănitul, dus în casă, îngrijit, declară că s-a bătut în duel legal. Moare. Poliția vine, ia pe toți locatarii pe sus, inclusiv Cervantes, îi duce la arest, îi interoghează. O dona Isabel de Ayala, cincantenară, suspectă de opere rufianești, face o depoziție răutăcioasă, pretinde că în casa numitului Miguel de Cervantes se adună tot soiul de indivizi neonorabili, că fata lui trăiește în concubinaj cu un portughez. Cervantes e pus în libertate, negăsindu-i-se nici o vină. Pentru omul Cervantes, urîtă întîmplare, dar cine a citit opera scriitorului și a cunoscut atîtea tipuri vii de seducători, de false mătuși și de spadasini înțelege cum uneori din viața urîtă iese opera frumoasă. Nici în căsătorie, acela care a cîntat femeia suavă din Toboso n-a fost fericit. Doña Catalina de Palacios y Vozmedio își face testamentul în favoarea fratelui său, lui Cervantes hărăzindu-i numai o viișoară cu sarcina de a-i face pomeni. În anii din urmă ai vieții, Cervantes, a cărui celebritate după publicarea lui *Don Quijote* trece granițele Spaniei, își petrece zilele la Madrid și la Esquivias. Era bătrîn, cu părul alb și avea numai șase dinți rătăciți prin gură. O anume modestă îndestulare ia tardiv locul mizeriei de altădată. Totuși cînd gentilomi francezi veniți în Spania, în 1615, împreună cu ambasadorul Franței, aflară că Cervantes, vestitul pentru ei autor al lui *Don Quijote*, era sărac, rămaseră uimiți: „Cum, Spania n-a făcut bogat un asemenea om? Nu-l întreține pe socoteala tezaurului public?" Astfel viața lui Cervantes merge spre o încheiere obscură și mediocră.

Întîia carte pe care, întors din sclavia africană, o publica Cervantes fu *La Galatea*. Unora li s-a părut curios ca soldatul prins de pirați să se piardă în viziuni pastorale și speculații erotice, în loc să descrie realitatea. Aluzii la aventura algeriană a făcut Cervantes mai peste tot, chiar și în *La Galatea*, a cărei importanță este de altă natură. Ea destăinuie concepția lui Cervantes despre eternul feminin și este o introducere firească la *Don Quijote*. „Egloga"

era la modă în secolul al XVI-lea. Arcadia lui Sannazzaro își făcuse drum și în Peninsula Iberică, fiind imitată de portughezul Jorje de Montemayor sau Montemor, în a sa *Diana*, în care cînta iubirea păstorului Sireno pentru păstorița Diana, jelind în sunet de cimpoi sau de chitară. Aceste pastorale, ca și *Aminta* lui Torquato Tasso, erau, cu figurație pastorală de convenție, niște istorii erotice. Caracteristică în *Diana* este distincția ducală a păstorilor. Compoziția avu o vogă imensă. Autorul înnoise materia cu întîmplări miraculoase, de aceea preotul făcînd împreună cu bărbierul epurația bibliotecii lui Don Quijote, e de părere să nu se ardă cartea, dar să se scoată din ea tot ce vorbește despre înțeleapta Felicia și apa vrăjită. Aceeași distincție ireală, deși grațioasă, o găsim și în *La Galatea*, împreună cu o austeritate într-adevăr quijotescă atît de deosebită de senzualitatea lui Torquato Tasso în *Aminta*. Păstorii lui Cervantes sînt din rasa lui Ignacio de Loyola și a Teresei de Jesus, ei vorbesc de dragoste ca de o logodnă mistică. Abia venit, personajul își povestește necazul, uneori atroce. Numele proprii sînt crispante, dar ele au făcut deliciile veacului. Păstorii fac speculații filozofice în jurul dragostei. S-a dovedit că teoriile erotice fuseseră extrase din niște *Dialoguri despre amor* ale evreului platonizat de origine hispanică, trăind în Italia, anume Iuda Abrabanel, zis Leon evreul, și unii au găsit că nu-i prinde pe niște păstori să facă atîta filozofie și încă de împrumut. De fapt platonismul e în *La Galatea* cu totul superficial, esența o constituie concepția înaltă depre femeie și viață. Cervantes era departe de a considera viața pastorală cea adevărată așa de idilică și într-un fel se ironiza pe sine însuși. Cîinele Berganza, care slujise și la niște păstori, știa că aceștia nu se numesc nici Lisandro, nici Galatea, nici Lauso, nici Diana, ci foarte prozaic Anton, Pavel, că nu cîntau ca Orfeu, ci răgușit și zbierînd. Toată ziua se puricau sau își cîrpeau opincile. Quijote era pe cale de a da și în nebunia pastoralismului și-și întocmise o listă de nume: Quijotiz, Panzino... Deci Cervantes nu încerca să evadeze în lumi imaginare. *La Galatea* este o ex-

plorare a unei zone a realității ce se cheamă frumusețe. Oamenii renașterii în genere, și îndeosebi artiștii, au rămas uimiți de acest aspect al naturii. A spune despre Raffael că era idealist nu-i drept. Raffael căuta în jurul lui frumusețea și o găsea, pentru că fusese biruit dezinteresului față de desăvîrșirile lumii terestre. Frumusețea — zice în substanță păstorul Tyrso — are atîta putere asupra sufletelor noastre, încît filozofii antici atrași de splendoarea cerurilor înstelate și de rotunditatea pămîntului au început să intuiască structura universului. Ceea ce i-a uimit mai mult a fost însă făptura atît de desăvîrșită a omului, încît l-au numit lume prescurtată. Într-adevăr, în nimic din natură nu se descoperă mai multe din însușirile distribuite în toate celelalte părți ale firii decît în trupul și mai ales în chipul omului. Frumusețea stîrnește iubirea, adică în fond dorința ca această organizație a materiei să se întindă cît mai mult în univers și de aceea, chipul femeilor fiind mai frumos decît al bărbaților, femeile sînt cele mai iubite. Cervantes a descris în repetate rînduri miracolul fetei frumoase și efectele frumuseții asupra oamenilor. Costanza, *„la illustre fregona"*, ilustra ștergătoare de argintărie, are părul castaniu bătînd în roșcat și așa de fin, așa de egal, așa de pieptănat, încît nici firele de aur nu i se pot compara. Cît de frumoasă este Costanza se vede de acolo că cei care o zăresc la hanul la care slujește rămîn împietriți de uimire. Tot orașul o cunoaște. Fiul corregidorului, cu toate că o crede de extracție joasă, îi face serenade. Frumusețea e mai presus de orice îngrădiri sociale. Preciosa, tînăra țigancă, este de asemenea atît de frumoasă, încît un tînăr cavaler consimte să ducă de dragul ei viața nomadă a lăieților. Și octogenarul din Estramadura face greșeala de a se însura cu o fată de paisprezece ani pentru că Leonora, pe care a văzut-o într-o zi la o fereastră, l-a surprins prin chipul ei „tan agradable". „Spaniola engleză" e un miracol de frumusețe, încît regina Angliei, privind-o de uimire șade multă vreme fără să scoată un cuvînt. Există și un aspect inferior al materiei organizate, urîțenia, și „spaniola engleză" însăși, fiind otrăvită, pierde sprîncenele,

genele, părul și devine un monstru. Din fericire, încetul cu încetul răul este învins și fata își recapătă frumusețea. Elicio și Erastro iubesc pe Galatea, fiecare în felul său, și cel dintîi profesează într-adevăr un oarecare idealism platonic. Însă Tyrso, alt păstor, găsește că amorul pămîntesc, fiind natural, nu este de osîndit. Noi oamenii am moștenit dorința de a ne perpetua în fiii noștri și din pricina acestei dorințe sîntem în căutarea frumuseții vii corporale. Într-un cuvînt, vrea să spună Tyrso, frumusețea ne surprinde fiindcă ea stîrnește în noi instinctul de a procrea după modelul ei.

În *La Galatea* dăm de un păstor sumbru și dezamăgit, „el desamarado Lenio", care ia dragostea în tragic, nu vede în ea decît suferința, nu-și aduce aminte decît de Samson și Dalila, de distrugerea Troiei și de alte asemenea calamități provocate de amor. Frica de durere duce firește la renunțare, care e tot una cu refuzul de a trăi. Tyrso răspunde cu o filozofie bărbătească. El mărturisește că dacă amanții ar însemna, cum era obiceiul în antichitate, cu pietre albe și negre zilele fericite și triste, fără îndoială cele triste ar fi mai numeroase. Dar, adaugă Tyrso, calitatea unei singure pietre albe covîrșește cantitatea celor negre, cum am spune, faptul de a fi iubit destramă toate durerile inerente amorului. Pentru acest motiv, desigur, Eminescu se mulțumea cu o singură zi de dragoste:

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns!
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

Lenio vede în dragoste numai dezastre, dar nu și efectele benefice. Dacă Troia a ars, grecii au ieșit sporiți; dacă s-a ruinat Cartagina, a crescut Roma; dacă Tarquiniu și-a pierdut regatul, republica a adus libertatea. În dragoste, ca și în viață, izbînzile sînt strîns legate de chinuri și osteneli. Însă visele îngrozitoare, insomnia, nopțile de veghe, zilele de durere sînt răsplătite de liniște și bucurie. Prin urmare, cel care iubește nu trebuie să sucombe în fața

primejdiilor: „no cedays a los peligros". Filozofia lui Don Quijote este toată aci. Și mai este ceva. Cupidon este reprezentat copil, ceea ce vrea să spună că acela care iubește, trebuie să fie și el „nino", să aibă un suflet infantil, adică pur și inocent. În viață, îndeobște, lucrul e de la sine înțeles, e nevoie de a avea simplitatea copilului, a nu profesa duplicitatea. Don Quijote va fi un astfel de om candid, de unde fervența lui și tăria în fața pericolelor, „a los peligros".

O altă scriere, de aparență idealistă, foarte puțin cunoscută, este *Persiles y Sigismunda*, cu titlul întreg *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, apărută postum, în 1617, după *Don Quijote*. Cervantes făcea mare caz de ea. El, care ironizase romanele de aventuri, dădea la lumină un astfel de roman care, după propria-i concepție, imita maniera mult răspînditelor odată *Etiopice* ale lui Heliodor. Caracteristic în aceste scrieri este că eroii circulă necontenit, explorînd toată lumea cunoscută la un moment dat și povestesc la cel mai neînsemnat pretext întîmplările lor, întrerupînd astfel istoria centrală. Aceste schimbări dese de geografie și incidentele narative trebuie să fi făcut deliciile cititorilor de altădată, azi romanele de tipul acesta ni se par fastidioase. Amatorul de literatură nu poate totuși să nu recunoască finețea lui Cervantes, care a premers multor fioruri noi ce nu și-au găsit expresia deplină decît la devoluția totală a timpilor necesari oricăror fenomene sociale. Întîi de toate, descoperim în *Persiles y Sigismunda* un preromantism în chipul celui al lui De Foe sau al lui Bernardin de Saint-Pierre, constînd în elogiul sălbaticului în peisaj edenic, cu deosebirea că peisajul preferat de Cervantes este septentrional, situat în Frislanda, Islanda, Groenlanda cea înzăpezită și cu izvoare de apă caldă, în insulele de deasupra Norvegiei, în vastul ocean nordic, presărat cu mici insule. Aci șase luni din an este noapte iar alte șase luni zi. În anotimpul nopții totale orașele sînt iluminate feeric, iar oamenii umblă cu torțe aprinse în mîini. Într-o bună zi eroii, aflîndu-se în larg, în marea glacială, sînt surprinși de zăpadă. Frigul se înte-

BIBLIOTECA BUCUREȘTI

țește, apa se încheagă și marea toată devine solidă, corabia rămînînd prinsă într-o coajă de sticlă. Sînt aproape să moară de foame, cînd mii de oameni cu patine încep să se strîngă, alunecînd vertiginos în jurul corăbiei. Goethe era foarte amator de patinaj, iar Klopstock îl cîntase în poezie. La Cervantes o asemenea viziune, ca și la Torquato Tasso, e produsul imaginației.

Romanul lui Cervantes este, în al doilea rînd, un imn adus frumuseții și o teorie a dragostei sublime. Persiles este de o frumusețe răpitoare, încît, îmbrăcat femeiește, induce în eroare asupra sexului său, e un Hercul adonizat. Cînd intră în Lisabona, Persiles și Sigismunda par creaturi cerești. Lumea este înmărmurită. Cervantes aplica deci și aici filozofia renascentistă din *La Galatea*, în sensul că frumusețea reprezintă culmea organizării materiei. Ca și pictorii baroci, pe lîngă peisajul sălbatic, gusta priveliștea arhitectonică, peisajul rectificat ca un decor. Portul imens din insula Scinta, dominat de orașul clădit în amfiteatru, cu edificiile răsfrînte în apă ca într-o imensă oglindă și cu sumedenia de corăbii de toate mărimile ancorate sub zidurile lui, pare o pictură de Claude Lorrain.

Cu teatrul și cu *Novelas ejemplares* intrăm într-o lume colcăitoare de viață, vrednică de pensula unui Velasquez și a unui Zurbarán. Negustorii, hangiii, seducătorii de fete, copiii vagabonzi, cerșetorii, hoții, soldații, proxeneții, drojdia societății într-un cuvînt, aceștia sînt protagoniștii. Cervantes, comisionarul în numele flotei, i-a cunoscut. Răufăcătorii, pungașii abundă în această societate și nuvelele cervantești au un pronunțat caracter picaresc. Cum se explică acest lucru? Spania, cu alcătuirea ei feudală, suferi în urma descoperirii noului continent o schimbare de structură economică profundă (fenomenul rezultă limpede din literatură). O armată de declasați se năruie asupra bieților barbari transoceanici, maltratîndu-i și jefuindu-i. Exploatarea noii lumi nu mergea în direcția producției folositoare popoarelor autohtone și a colonialiștilor, ci se mătura tot aurul și argintul ce se întîlnea în cale. În ianuarie 1554 debarcă la Sevilla, venind din Peru, Hernando Pizarro,

aducînd, după cum scrie Francisco de Jerez, cantități enorme de aur și argint. De aci încolo aurul, argintul, perlele curgeau necontenit prin Sevilla și erau cărate din port cu căruțele. O clasă a oamenilor de afaceri se ridica în dauna aristocraților de sînge, cu mici proprietăți rurale, precum erau „los hidalgos". Comorile Perului îmbogățiră pe cîțiva, viața straturilor de jos rămase strîmtorată, fiindcă aurul nu se bea, nici nu se mănîncă și istoria regelui Midas e adevărată oricînd. Îmbogățiții se dedau luxului și petrecerilor, în jurul lor roiesc proxeneții, cartoforii, spadasinii, cei săraci cerșesc și fură. Hoții se sindicalizează[1], ca să spunem așa, mișună pretutindeni. Administrația este sălbatecă și venală, alguazilii pactizează cu pungașii. Toate aceste fenomene sînt oglindite în nuvelele lui Cervantes. *El zeloso extremeno*, gelosul din Estramadura, e un „hidalgo", care, sărac ca și don Quijote, și-a căutat norocul întîi ca soldat în Italia și Flandra. Apoi se îmbarcă pentru Indii, la 48 de ani, și se întoarce din Peru cu peste 150.000 pesos, în bare. A păzi de hoț o asemenea avere neproductivă este una din grijile sale. În cele din urmă se însoară, octogenar, cu o fată de 14 ani, o închide într-o casă împrejmuită cu ziduri, o pune în paza unui eunuc negru și a unor femei, despărțind-o de lume. Dar ceea ce este fatal să se întîmple, se întîmplă. Un tînăr, Loaisa, travestindu-se în cerșetor, ademenește cu muzică de chitară pe negru, pătrunde în casă, narcotizează pe bătrîn, se drăgostește cu Leonora. Loaisa e un tip nu prea lăudabil, un curtezan de meserie și un trîntor, un „genero de gente ociosa y holgazana", care înflorește în societatea sevillană a vremii. În *La fuerza de la sangre* dăm de alt tip de aceeași speță, de astă dată toledan. Un hidalgo ia aer seara cu soția și o fată de 16 ani. Un tînăr cavaler de familia cea mai ilustră răpește fata, o duce în apartamentul său din casa părinților, o batjocorește și apoi o părăsește lîngă biserică. Fata abia are timpul de a lua ca semn distinctiv un crucifix, cu care să identifice casa, la nevoie. Lucrurile iau mai tîrziu o

[1] Termenul e al epocii.

întorsătură favorabilă, prin grația autorului, dar tînărul rămîne un nemernic. Astfel de moravuri trebuie să fi fost în uz, altfel nuvela ar fi produs scandal. Falsa mătușă, „la tia fingida" din Salamanca, nu este nimic altceva decît o proxenetă distinsă care își comercializează o pretinsă nepoată, de fapt o fată găsită la ușa unei biserici. Preciosa, țiganca de 15 ani, e fata unui corregidor picată pe mîinile țiganilor și devenită dansatoare și cîntăreață de seguidille, zarabande și romanțe. Un cavaler, don Juan de Carcamo, consimte de dragul ei să ducă existența nomadă a țiganilor care sînt de meserie hoți, „se nasc din părinți hoți și sfîrșesc prin a fi ei înșiși hoți". E interesant de constatat că Cervantes notează în general la delicvent laturile omenești pozitive, solidaritatea, bunătatea chiar, respectarea unei morale oricît de criticabile. Este evident că dacă n-ar exista bogați și săraci, nici furturile n-ar înflori. În *Rinconete y Cortadillo* facem cunoștință cu congregația pungașilor din Sevilla. Doi băieți cu vocație de vagabonzi, fiu de croitor unul, de strigător de bule celălalt (amîndouă meserii impopulare), fură pe cont propriu în Sevilla, pînă ce sînt semnalați de un hoț legal, adică înscris în breasla respectivă, prezidată de un senior Monipodio, analfabet hirsut și ochios, nu lipsit de humor și amenitate. Hoții lucrează cu registru și cu plan de operații, întrețin relații cordiale cu alguazilul și sînt evlavioși, dînd din ceea ce fură cîte ceva pentru untdelemn la candela unei icoane. Unul dintre ei este, în același timp, teolog *„en el año del noviciado"*. Și Aleman în *Guzman de Alfarache* revelase organizația hoților din Italia. Guzman ia lecții cum să facă pe șchiopul, cum să strîmbe gura și să simuleze infirmitățile și se specializează în „chelbă" și în răni canceroase simulate. Dickens va studia și el tagma hoților londonezi din societatea capitalistă. Așa cum filmele cu bandiți suceau nu de mult capetele copiilor, prestigiul vagabondajului amețește pe Carriazo și Avendano din *La illustre fregona*, tineri de familie bună care fug de acasă și intră în slujba unui hangiu sevillan, unul ca apaș, altul ca contabil, purtîndu-se ca niște copii fără căpătîi. Aplecarea spre escrocherie și

rapt nu este prea stăvilită în societatea feudală ce nu cunoaște drepturile omului. Vestitul Cid se poartă ca un escroc. El umple două lăzi cu nisip și le dă unor evrei drept lăzi cu aur, spre acoperirea unui împrumut. [...]

Punctul de plecare al istoriei lui Don Quijote este, nu încape îndoială, dorința autorului de „a trezi oroarea cititorului pentru istoriile închipuite și pline de insanități din cărțile cavalerești". „El cura" și „el barbero" fac un triaj sever în biblioteca lui don Quijote și ard numeroase cărți începînd cu *Amadis de Gaula*. Aceste opere, deși de valoare secundară, erau foarte colportate în epoca lui Cervantes și rețineau interesul firilor romantioase sau iubitoare de senzațional, așa cum în plină înflorire a romanului naturalist, Ponson du Terrail și Georges Ohnet își păstrează un public masiv. Cervantes ia deci ca motiv o polemică literară, obicei curent atunci și care se poate formula azi ca lupta între literatura idealistă și cea realistă. Simplificînd chestiunea și înlăturînd titlurile, pentru mulți din noi obscure, ale cărților cenzurate de popă și de bărbier, rămînem cu doi autori țintiți nu fără sfială de Cervantes și anume Bojardo și Ariosto. Aceștia dezvoltaseră plastic combinarea ciclului eroic carolingian cu cel al Mesei Rotunde și, în poemele lor, întreprinderile eroice sînt mereu întrețesute cu miraculos magic, vrăjitorii, călătorii aeriene, maritime și goana după cîte o prințesă adorată precum Angelica. „El cura" vorbește cu o nedreaptă lipsă de stimă față de Ariosto, căruia îi tolerează doar limba literară. Altfel, amenință el, „dacă-l găsesc aci și vorbește în altă limbă decît a sa, nu-i voi face nici un hatîr". Prin urmare, Cervantes respinge basmul de Renaștere. Cam tot ce făptuiește Quijote e o persiflare a ariostismului. Don Quijote trăiește într-o lume de cavaleri și păstori, adoră o Dulcinee, se crede victima permanentă a vrăjitorilor, combate cu giganții (prefăcuți fie în mori de vînt, fie în burdufuri cu vin), vede într-o peșteră pe Merlin, pe Durandarte, zboară la distanțe incalculabile pe un cal de lemn, zărind pămîntul cît o alună, și în fine ia hotărîrea să înnebunească întocmai ca Orlando „furioso", în care scop își

lasă pantalonii și face tumbe pășind pe mîini cu picioarele în sus.

Principiul estetic, în numele căruia Cervantes combătea literatura de tip ariostesc (uitînd că ea aparține poeziei curate și că în limitele acesteia este ea însăși realistă), era acela al imitației naturii. Părerile literare ale lui Cervantes par a fi acelea ale canonicului discutînd cu „el cura", atunci cînd Quijote va fi adus acasă într-un coteț tras de boi. „El cura" detesta comediile pline de „disparates", de absurdități, ca și cărțile de cavalerii, trecînd peste unități, în loc de a fi „oglindă a vieții umane, exemplu de bune moravuri și imagine a adevărului". Cervantes vrea o literatură întemeiată pe verosimil, încărcată de observație morală și socială, cu eroi pozitivi și critică a celor negativi, fiindcă numai astfel o literatură poate fi educativă și exemplară, „ejemplo de las costumbres". Creatorul lui don Quijote este, așadar, unul din părinții realismului și ca atare foarte aproape de noi. Spre a face dorit verosimilul și a dezgusta de fabulos a inventat un nebun făcînd tot felul de isprăvi rizibile.

Că don Quijote este inițial un erou ridicol, deci negativ, pare sigur. Totuși, prin forța creației și nu mai puțin prin sensuri adiacente date de autor, el devine în mare măsură un erou pozitiv, luînd în exegeză proporții uriașe și atingînd, după unii, culmile sfințeniei. Unii au ajuns la concluzii periculoase, exaltînd în el aventura irațională, nebunia ca regim de viață, din care ni s-au tras rele abia vindecate. O cunoaștere și o etică bazate pe absurd nu sînt în opera lui Cervantes, eminamente rațională, cum e și firesc la un om care cultivă natura, însă figura lui don Quijote e profundă ca și a lui Faust și plină de contradicțiile firii.

În primul rînd, faptul de a lua un nebun drept erou al unei cărți nu-i un simplu accident. Adevăratul poet, zice Platon, prin gura lui Socrate, în *Ion*, este acela care-și pierde uzul rațiunii ieșindu-și din minți, ca și coribanții Cybelei dansînd. Poezia e un efect al frenezie, nu al artei, un semn al harului divin și adesea zeul alege, spre a-și

cînta cîntecul, pe cel mai mediocru poet. Aceasta e în fond și franciscana sărăcie cu duhul. Sfîntul Francisc și ciracii săi fac lucrurile cele mai descreierate, între care a merge goi nu e cel mai grav. Sfîntul Francisc poruncește fratelui Maseo să se învîrtească la o răscruce de drumuri pînă amețește și să ia calea către care cade. Legenda pomenește de fratele Ginepro, care taie piciorul unui porc viu ca să facă gustul unui bolnav. Jacopone da Todi, adevărat don Quijote monahal, laudă ca semn de înțelepciune „nebunia":

Senno me pare e cortesia — empazir per lo bel Mesia.

Metoda frenetică era și a lui Dante, care zicea:

Io mi son un che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
Che ditta dentro, vo significando.

(Eu sînt unul care, cînd Amor mă inspiră, însemn, și în chipul în care îmi suflă înăuntru, scriu.)

Sărăcia cu duhul se exprimă în Renaștere prin ideea „ignoranței", în înțelesul de mărginire a spiritului în favoarea cunoașterii frenetice. Giordano Bruno ridică în slavă asinitatea și nebunia și afirmă că cei ignoranți sînt adevărați învățați *„per ridursi a quella gloriosisima asinitate e pazzia"*. Și închină versuri asinului. Cusanus își intitulează *Idiota* trei din dialoguri.

Este evident că naivitatea schilleriană, teoria copilăriei din *Uber naive und sentimentalische Dichtung*[1] este o poziție înrudită cu nebunia și asinitatea. Geniul se semnalează prin „Simplicität". Schelling face în *Über die Seele* distincție între suflet *(Seele)* și *der Geist* (spiritul sau mai bine zis inteligența). Nu există boli sufletești, ci numai boli intelectuale, în acest sens că se poate întrerupe contactul între inteligența rațională — *Verstand* — și *Seele*, adică între cunoașterea relativă și divinitate, care e Știința însăși. Noi sîntem în fond niște nebuni, întrucît esența

[1] Despre poezia naivă și cea sentimentală (germ.).

spiritului nostru este iraționalul, divinul. Nebunia nu se naște, ci izbucnește afară, „tritt nur hervor", genialitatea însăși fiind o formă de pasivitate delirantă, un „pati Deum". De unde observarea că oamenii care n-au un grăunte de nebunie sînt deci și sterili, separați cu totul de Demon. „Nullum magnum ingenium sine quadam dementia".

Toate aceste aberații idealiste, luate ca simple metafore, spun unele adevăruri. Ar fi cu totul ciudat ca Giordano Bruno, om al vremurilor noi și panteist, și Erasm, autor al unui elogiu burlesc al nebuniei, să facă profesie de misticism. În realitate, ei luptau contra dogmatismului scolastic și papal ce ținea știința pe loc și recomandau o reconsultare a zeului care pentru ei era natura. Oamenii trăiesc din idei primite și a sări peste ele pare o nebunie și nu e decît un act sănătos de regenerare a cunoașterii. Mania raționinantă și îndepărtarea de natură, iar nu raționalismul, combătea Erasm în *Elogiul nebuniei*. Gîndul lui, ca și al lui Cervantes, merge către vîrsta de aur cînd nu erau nici reguli, nici gramatică și oamenii trăiau călăuziți de instincte. „De fapt — zice Erasm — la ce ar fi slujit în acele vremuri gramatica? Nu exista decît un limbaj, și oamenii îl vorbeau numai ca să se înțeleagă." Azi ne-am depărtat de inocența primitivă și gramatica ne sufocă. Cît despre actul creației, este învederat că el nu e suma exactă a unor momente de reflecție tehnică ci un proces viu și spontan ca și viața însăși. Cine exagerează deliberația în artă și ignoră explozia produsului latent al experienței proprii, cade în formalism. Nebunia e țîșnirea impetuoasă și neprevăzută a țițeiului din sondă, după ce pămîntul a fost sfredelit cu grijă. În scurt, nebunia nu e absurditate, antiteza rațiunii, ci natura, dușmana dogmelor. Creația frenetică decurge conform naturii și deci și rațiunii.

În istoria lui Cervantes sînt, în spiritul celor de mai sus, doi nebuni, don Quijote și Sancho Panza, în mod greșit acesta din urmă considerat ca expresia bunului simț. „Nu mă mir atît de nebunia cavalerului — spune bărbierul — cît de simplicitatea scutierului." Sancho e un „simple", un „bobo", un om sărac cu duhul, un monument de asini-

tate, în definiția lui Giordano Bruno. Prin el grăiește natura, însă neînnobilată de sforțările intelectului, natura primară ce n-a atins culmile umanismului.

Să examinăm puțin cazul lui Quijote. Sub aspect teoretic, el este nici vorbă un bolnav. Suferința lui constă în faptul de a nu putea recepta și interpreta just realul, morbul lui e halucinatoriu. Cîteodată delirul este de percepție, alteori de interpretare. Astfel morile de vînt i se par giganți, dar țărănca ce ar trebui să fie prea frumoasa Dulcinea din Toboso i se arată așa precum este, îngrozitor de urîtă. De data aceasta Quijote socotește a fi obiectul unei vrăji care îi răpește adevărata aparență a lucrurilor. În rezumat, don Quijote are crize ale noțiunii de real pe care îl înlocuiește cu un ideal. Faptul se explică în felul următor: don Quijote crede în tradiția cavalerească așa cum un om de știință modern crede în legile naturii. El este un scolastic, pentru care ceea ce stă scris rămîne inatacabil. Prin asta, nobilul hidalgo merită rîsetele noastre. Dar totdeodată Quijote nu e mulțumit de prezent și, fiindcă are în minte o imagine utopică a lumii, o proiectează asupra realului și-l alterează. Quijote nu vede lumea așa cum este, ci așa cum ar trebui să fie din unghiul lui de vedere. Ar voi ca femeia să fie dumnezeiesc de frumoasă și acest lucru nu-i imposibil printr-o lungă sforțare eugenică a umanității. Deocamdată, eroul nu poate suporta urîtul și atunci îi substituie himerele sale. El este o Madame Bovary. Pe aceasta, cărțile au dezgustat-o de oamenii prozaici ca dr. Bovary și i-au deșteptat imaginea unui bărbat desăvîrșit. Și dacă dă de un ins puțin deosebit îl crede amantul perfect, în timp ce acela nu-i decît un aventurier. Dacă don Quijote ar privi realul în față și ar căuta să-l îndrepte în măsura puterilor sale, ar fi omul nostru. Dar la el determinarea momentului istoric este defectuoasă, în asta constînd, în cîmpul teoretic, nebunia sa.

În ordinea practică, totuși nebunul Quijote e vrednic de stimă. Întîi de toate, abhoră turnul de fildeș. Preotul, bărbierul sînt oameni sedentari, horațieni lași, care nu vor să părăsească tihna satului și a căminului lor. Ei fac sforțări să aducă și pe Quijote la orizontul lor îngust. Don

Quijote se dedică binelui public, misiunea sa fiind să ajute pe cei în suferință, să ridice pe cei căzuți, să repare nedreptățile, să pedepsească insolența. Literatura spaniolă a ridiculizat „la honra" și „el pundonor", amorul propriu exagerat al feudalului. Quijote nu respinge acest sentiment, devenit la el o însușire propulsivă: „Vreau să spun Sancho că dorința de a agonisi faima este activă în cel mai înalt grad... Cine a făcut... pe Cezar să treacă Rubiconul?... Cine a găurit navele și i-a lăsat pe uscat, despărțit cu ape, pe vitejii spanioli călăuziți de înțeleptul Cortes în lumea nouă?" Quijote are nobila dorință de a se evidenția prin fapte nobile. „Intențiile mele — mai spune — le îndrept mereu către scopuri bune, anume de a face bine tuturor, și rău nimănui." E de observat că nebunul vorbește ca filozoful cel mai rezonabil, încît cei care îl cunosc spun că e un *„cuerdo loco"*, un înțelept nebun, sau un *„loco que tira a cuerdo"*, un nebun care trage a înțelept.

Actele de demență ale eroului, abstrăgînd de la erorile de percepție, sînt fapte eminente ale unui erou pozitiv. Quijote crede morile de vînt giganți și pornește împotriva lor. Giganții sînt răi și teribili și de altfel aripile morilor în sine reprezintă un serios obstacol. Prin urmare, cu sau fără eroare, Quijote e un viteaz. Două turme de oi și de berbeci ridică nori mari de pulbere și Quijote crede că sînt armatele împăratului Alifanfaron și regelui Pentapolin. Se repede cu lancea, deci e un viteaz. Doi lei grozavi sînt duși de un dresor în cușcă. Quijote ordonă spre spaima tuturor, să li se dea drumul ca să se bată cu ei. Dresorul deschide ușa de la cușca leului bărbat și eroul nostru înaintează. Din fericire leul cască și refuză a ieși. „E nebun", zice despre Quijote un alt hidalgo. „Nu e nebun — răspunde Sancho — e îndrăzneț". Quijote ajunge la o apă și se urcă cu Sancho într-o barcă fără vîsle, pe care o consideră vrăjită. Barca e aproape să se izbească de roțile unei mori. Sancho dîrdîie de frică, Quijote este calm. Au noroc, însă primejdia a fost mare. Cu astfel de însușiri a descoperit America Cristobal Colón. Quijote dă de o peșteră. Stoluri mari de corbi îl doboară la pămînt, la gura ei. Eroul nu se înfricoșează ci

intră. Se poate o mai fericită tărie sufletească pentru un explorator! Ducele își bate joc de Quijote. Îi înscenează venirea unei delegații de femei cu barbă, care îl roagă să ridice vraja unor îndrăgostiți prefăcuți în maimuță și crocodili de metal la o distanță de mii de leghe. Quijote se urcă pe un cal de lemn care în socoteala lui străbate aerul în chip fulgerător. Întrucît crede că isprava este periculoasă, Quijote este un om curajos, apt pentru cele mai înalte experiențe științifice. Ceea ce pare dificil omului comun, don Quijote e totdeauna gata să întreprindă, cu o curiozitate nesecată. „*Todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles*", reproșează el lui Sancho, a cărui curiozitate este asinescă. Quijote e dotat cu marile însușiri ale cercetătorului naturii și dacă s-ar putea vindeca de delirul de percepție, păstrîndu-și curiozitatea și curajul, ar fi azi un cuceritor al forțelor universului.

Ca mulți alți scriitori spanioli, Cervantes a strecurat idei democratice, punîndu-le însă cu prudență în gura unui nebun iresponsabil. Atît de mîndru, hidalgo nu face caz de nașterea sa. Pentru el „villano" și „caballero" sînt simple conformații etice, fără prăpastie între ele. Purtarea lui afabilă cu oricine, și modestă, încîntă pe toată lumea. Toți sînt pentru el cavaleri, dacă se arată dezinteresați, caritativi și cu respect pentru eroii vestiți. Cînd i se atrage atenția că Dulcinea del Toboso ar fi o simplă țărancă, mărturisește că chestiunea spiței „*importa poco*", fiind de ajuns, „*mucha hermosura y la buena fama*". Ideea nobleței de merit revine des în Don Quijote. Dorotea, rugîndu-se de don Fernando s-o ia în căsătorie, adaugă: „*...și dacă ți se pare că-ți vei înjosi sîngele amestecîndu-l cu al meu, află că puține sau nici o familie nobilă nu este pe lume care să nu fi făcut drumul ăsta și că noblețea ce se caută la femei nu e aceea care constă în descendențele ilustre; mai alesă adevărata noblețe stă în virtute.*" Quijote întîlnește un țăran bogat, Juan Haldudo „el rico", bătînd crunt un băiat de cincisprezece ani, care îi ceruse simbria. Chiaburul este o figură apărînd des în literatura spaniolă. Noblețea de sînge sărăcea, burghezia urbană și rurală îi lua locul. *El*

alcade de Zalamea al lui Calderon e un astfel de țăran avut, dîrz, c lțos, căpătînd caracter de clasă stăpînitoare, păstrînd totuși ura față de gentilomi. Țăranul lui Cervantes e numai un avar. Quijote ia apărarea băiatului, ordonă țăranului să plătească și pleacă. Țăranul nu plătește, bate din nou pe băiat și totul rămîne aici. Ba încă victima blestemă intervenția binefăcătorului nechemat. Gestul lui don Quijote apare simpatic, dar utopic.

Quijote face gesturi răsturnînd complet ordinea legală și pentru care e și urmărit de stăpînire. Trecînd un convoi de galerieni, îi ajută să fugă.„Nu e bine — declară el — ca oamenii onorabili să fie călăii celorlați oameni." Asta e curată revoluție și fără îndoială eroul ar fi participat la orice răsturnare a unui regim vechi bazat pe inegalitate și prepotență. „Cum — strigă el scandalizat cînd vin să-l ridice — numiți hoț de drumul mare pe cine dă libertate celor puși în lanțuri?" Quijote are politica lui pe care o vom vedea îndată. Exaltatul hidalgo spune cuvinte din care unii ar putea infera că Cervantes era puțin comunist. Mîncînd ghindă (în Spania mi se pare că ghinda e comestibilă), eroul visează o societate fără proprietate individuală: „...Fericită eră și fericite veacuri acelea cărora anticii le-au pus numele de aurite; și nu fiindcă în el aurul care se prețuiește atîta în era noastră de fier s-ar fi agonisit atunci fără trudă, ci pentru că atunci cei care trăiau în ele ignorau vorbele al tău și al meu." Nu poate fi vorba decît de un comunist utopic și idilic, nicidecum de unul de producție, un soi de țară de Xauja, unde oamenii se desfătează și culeg fructe din pom. Un erou al lui Lope de Rueda visa și el o astfel de țară, unde oamenii care muncesc sînt bătuți și dimpotrivă, cei care dorm capătă simbrie. Acolo e un rîu de miere în care cad gogoși din pomi, zicînd „îmbucă-mă, îmbucă-mă".

Pare sigur că Cervantes, oricît de hidalgo era, nu gusta împărțirea pe clase a societății și mai ales aroganța aristocrației. Este deosebire, observă don Quijote, între cavalerii de la curte care stau în apartamentele lor și colindă lumea pe loc, cu ochii pe hartă, și cavalerii rătăcitori care suferă elementele cerului. Un cavaler rătăcitor trebuie să fie astrolog,

ca să se orienteze după stele, matematician, potcovar, grăjdar și afară de asta să fie cast în gînduri, onest în vorbe, liberal în opere, viteaz în fapte, răbdător în necazuri, milos cu cei nevoiași și păstrător al virtuții, chiar de-ar fi să-l coste viața apărîndu-și-o. Quijote concepe cavalerul ca un om desăvîrșit pus în slujba umanității și într-asta e sublim.

Față de acest cavaler, ducele care găzduiește pe Quijote și pe Sancho apare ca un amator de petreceri ignobile, în lipsă de ocupații mai serioase. Căci cum e cu putință, oricît s-ar imita *Halimaua*, ca niște aristocrați să petreacă cu atîta liniștită inconștiență împreună cu slugile pe seama unui om onest și bolnav la minte și a unui țăran simplu? Lucrurile întrec orice măsură. Quijote e spălat pe barbă cu săpun, iar Sancho cu apă murdară, pisici cu zurgălăi introduse în odaia cavalerului rătăcitor îi zgîrie fața și nasul în mod îngrozitor. Nu-i de mirare că, cu toată hrana bună, Quijote se plictisește curînd și pleacă făcînd elogiile libertății: „Libertatea, Sancho, este unul din cele mai prețioase daruri pe care cerul le-a făcut oamenilor; nu prețuiesc cît ea tezaurele pămîntului și ale mării: pentru libertate și pentru onoare, poți și trebuie să-ți pui viața în joc"... „Fericit acela — mai zice — căruia cerul i-a dat un coltuc de pîine fără să fie obligat a mulțumi altcuiva decît sieși." Antipatia pentru viața curtenească și-au exprimat-o mulți scriitori, printre care mai ales Antonio de Guevara, cunoscut nouă prin *Ceasornicul domnilor*, tălmăcit de Nicolae Costin.

Știm că Sancho Panza e făcut în glumă guvernator al unei pseudoinsule, prilej pentru Quijote de a-i împărtăși sfaturi foarte cuminți și pentru Sancho de a da dovezi de bun-simț; don Quijote nu respinge ideea de a fi împărat, pe care trebuie să o interpretăm în sensul dorinței de a-și lua cele mai mari responsabilități civice. Machiavel era comentat de toți și metoda lui cu veleități științifice de a guverna, însă în contrazicere cu morala, ridica proteste. Se va vorbi în secolul al XVII-lea de disimulația onestă și de principele creștin. Un astfel de prinț visează, de alt

mînteri, şi don Quijote, în înţelesul de a nu face răul sub pretext de a promova ordinea publică. Virtutea şi mizericordia să fie precepte călăuzitoare: „Fii cu compătimire faţă de lacrimile săracului; şi mai cu dreptate decît spusele celui bogat.

Cînd se poate şi trebuie să se facă uz de echitate, nu apăsa cu toată străşnicia legii pe vinovat, căci faima judecătorului aspru nu e mai mare decît a celui milos."

Cîteva cuvinte despre Sancho. Acesta este lacom, interesat, fricos, fără imaginaţie, şiret, plin de un bun-simţ cam pedestru, analfabet, turnîndu-şi inteligenţa naturală în proverbe. Dar e cucerit de firea aventuroasă a lui don Quijote şi este credincios („*io soy fiel*"). Că ar avea mai multă raţiune decît Quijote, nu se poate spune, nobilul hidalgo e o mină de înţelepciune. Şi afară de asta Sancho, care tremură într-o barcă pe o apă lină, spre scandalizarea stăpînului său, n-ar fi nici Columb, nici Cortes. Quijote însă da. Sancho respectă şi el natura şi are groază de complicaţii. Comedia cu doctorul care nu-l lasă să mănînce e de tip molieresc. Ca guvernator, Sancho rezolvă nastratineşte cîteva chestiuni mărunte, însă nu vede mare, n-are idei constructive şi deci în fond nu poate întemeia o civilizaţie. Afară de asta e poltron. Cînd din ordinul ducelui se simulează un atac inamic, Sancho se îmbolnăveşte de frică şi lasă baltă guvernămîntul. „Eu — zice el într-un loc — sînt un om pacific, blînd, potolit, şi ştiu să înghit orice injurie fiindcă am nevastă şi copii de hrănit şi de crescut, aşa că să ştii domnia-ta, nu fie cu supărare că eu nu pun mîna sub nici un chip pe spadă, să lupt nici cu om prost, nici cu cavaler." Acest pacifism frizează trădarea, căci cînd patria e în primejdie se cuvine să o aperi. Don Quijote, dimpotrivă, e foarte combativ, fără a fi războinic. Armele, după el, au „drept obiect şi scop pacea care e cel mai mare bine pe care oamenii îl pot dori în această viaţă". Artileria i se pare o invenţie diabolică şi de aceea binecuvîntează secolele care n-au cunoscut-o.

Ce este, în definitiv, don Quijote? Un suflet mare, cheltuindu-se într-o direcție himerică, pentru că nu e capabil, apăsat de prestigiul cărților, să facă analiza justă a prezentului. Ce e Sancho? Un om simplu, în stare a urma un exemplu grandios, care însă e purtat pe drumuri nebuloase. Astfel, unii din noi, azi, ne irosim forțele luînd drept viabile lumi dispărute și ne batem cu fantasmele, cînd deschizînd ochi mari asupra realității istorice putem să ne cheltuim puterea de creație în promovarea binefăcătoare pentru patrie a noului ideal de viață, ridicat pe studiul naturii și pe sfințenia muncii obștești, izbăvite pentru totdeauna de exploatare.

Cervantes, bolnav de hidropisie, muri la 23 aprilie 1616. Fu înmormîntat, fără lespede care să arate locul, în mînăstirea Ordinului al III-lea fransciscan din Madrid. Cercetările făcute de Academia spaniolă în 1870 n-au putut determina locul exact, dar au ajuns la încheierea că el se află în „Calle de Cantarranas". Ce importanță are un pumn de țărînă? Din el au ieșit făpturi ce străbat veacurile și ocolesc pămîntul. În chip firesc se poate întreba cineva dacă între figura umilului soldat și perceptor și aceea a fantasticului don Quijote este vreo înrudire. Nu este obligator ca creatorul să semene cu eroii săi. Și totuși există, pe lîngă un autoportret verbal din prologul la *Nuvelele exemplare*, un portret al lui Cervantes făcut de Juan de Jaurequi și care ne arată, chiar mai mult decît un hidalgo inspirat, imaginea unui „grande", a unui „duque". Ți se pare cu neputință ca un astfel de om să meargă pe catîr și să vînză pesmeți la mateloți. Fruntea este de o înălțime nebună, privirile sînt distante, ironice, nasul coroiat, mustățile lungi, lăsate peste o gură mică orgolioasă. Acest cap exaltat este înfipt într-o imensă coleretă scrobită, făcînd meandre albe și nu e umbrit de nici o melancolie. Ochii sînt „alegres", voioși, plutind mîndri și încrezători peste tristețile vieții. Îndată mi-a răsărit înainte

chipul înrudit moralmente al lui Alexandru Macedonski, cel mai cervantesc din galeria fizionomiilor literare române, și mi-au răsunat ca o nimerită inscripție la portretul perceptorului hidalgo, versurile poetului român:

Eram puternic împărat
Rîdeam de orice dușmănie.
Prin sufletească poezie
Domneam de soartă nencărcat,
Eram puternic împărat.

HENRIK IBSEN

Henrik Ibsen avea 21 de ani şi era, ca şi Daniil Scavinski al nostru, ucenic la un spiţer, în Grimstad, cînd în 1849 termină drama în trei acte *Catilina*. Se pregătea pentru bacalaureat (*examen artium*) şi materia piesei o scosese din Salustiu şi din Ciceron (*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra*?[1]...). Spirit paradoxal de pe atunci, Ibsen întoarce cu totul imaginea curentă a lui Catilina, scelerat, ca şi cînd şi-ar fi dat seama de posibilitatea calomniei în istorie, mai ales cînd vine din partea cercurilor reacţionare. Recunoscîndu-şi viţiile, Catilina era hotărît să urmărească un ţel înalt în viaţă şi, punîndu-se în fruntea unei conjuraţii de tineri nobili, vestea lupta pentru o democraţie adevărată:

Întîi vreau să cîştig la cauza noastră
pe cetăţeanul setos de libertate, care pune onoarea poporului şi binele patriei mai presus de orice.

Din nefericire, ceilaţi conjuraţi sînt nişte simpli arivişti, care umblă după putere şi bani. Catilina se prăbuşeşte. Ibsen a făcut din Catilina un caracter contradictoriu simbolizînd cele două ipostaze în Aurelia şi Furia. Cea dintîi, care e soţia lui, îl îndeamnă horaţian către viaţa tihnită, într-o vilă, la marginea mării; cealaltă, o vestală căreia eroul i-a sedus o soră, înecată apoi în Tibru, e un geniu al

[1] Pînă cînd vei mai abuza, Catilina, de răbdarea noastră? (lat.)

furtunii. Ea împinge pe Catilina la moarte, îndemnîndu-l implacabilă să meargă înainte, cu orice risc. Brand, murind într-o avalanșă, își arată silueta de pe acum. De altfel toată piesa pare a se petrece în Islanda sau în fjorduri, aerul e legendar și sinistru. Catilina vorbește ca un viking:

> Presimt nedesluşit ceea ce nu pot încă vedea
> Ghicesc forme misterioase în ceață.

Se-nțelege, Ibsen adera prin piesă la revoluția de la 1848, făcînd în acest chip profesie de republicanism. Era îngrozitor de sărac, își punea pantalonii de-a dreptul pe piele și se lipsea de ciorapi. Umbla iarna fără palton. Orășelul avea 850 de locuitori, moartea unei pisici constituia un eveniment. Tînărul spițer purta o abundentă barbă neagră, semănînd cu a lui Karl Marx, avea ținuta severă și rece, desigur din timiditate, unele femei se temeau de el, îl găseau lugubru.

Piesa, trimisă teatrului din Kristiania sub pseudonimul Brynjolf Bjarne, fu refuzată. Ajutat de un prieten, autorul o tipări în 1850. Critica fu încurajatoare, dar din 250 de exemplare nu se împărțiră decît 45. Ibsen și prietenul, aflîndu-se la strîmtoare, vîndură opusculul ca maculatură unui băcan.

De aci încolo, cîțiva ani, devenind un soi de consilier dramatic al teatrului din Bergen, Ibsen se inspiră din antichitățile scandinave, din folclorul norvegian și din istoria patriei. Trec cu vederea *Măgura războinicului*, episod despre un viking creștinat și *Noaptea de Sfîntul Ioan*, badinaj modern cu elemente folclorice, în care apar regele unui munte, elfi și gnomi dănțuind în juru-i și un nix ieșind din cînd în cînd din pămînt. Întîia piesă solidă și realistă este *Doamna Înger de Östraat*. Acțiunea se petrece în 1528, într-un castel, pe malul fjordului Trondhjem. Trebuie amintit că cele trei țări scandinave, Danemarca, Suedia și Norvegia au fost multă vreme sub semnul unui proces alternativ de dizlocare și solidaritate. Norvegia făcu pînă în 1814 corp comun cu Danemarca, fiind de fapt o provincie a acesteia din urmă, împreună cu Suedia, care sub Gustav

Vasa își cîștigase independența. De la 1814, Norvegia trăi pînă în 1905 într-o simbioză cu Suedia, în virtutea unui rege comun care era suedez. Deși Danemarca nu mai stăpînea politicește, exista la norvegieni ambiția de a se afirma cultural. Virtual, ca limbă scrisă cel puțin, limba norvegiană oficială era identică cu cea daneză, deși în realitate deosebirile de pronunție între cele două limbi erau considerabile. Prin tradiție și snobism, limba în teatru era daneză, actorii așijderi erau danezi. Preliminarele gesturi de desprindere fură întîi introducerea subiectelor național norvegiene și apoi a unei limbi mai apropiate de cea vorbită, mergînd pînă la graiul țărănesc, landsmaal. Țărănimea norvegiană, remarcabil de cultivată, joacă un mare rol în renașterea Norvegiei. Pricepătorii observă că, în timpul vieții lui Ibsen, limba literară a evoluat prin diferențiere în așa chip, încît dramaturgul este nu numai un scriitor universal, dar și un întemeietor, alături de contemporanii săi, al literaturii norvegiene. Susceptibilitatea lui este mare, cînd i se pare că cultura daneză face umbră celei naționale. Însă în 1864, germanii răpind Danemarcei Schleswigul și Holsteinul, Ibsen se umple de mînie, scandinavă de data aceasta. Rezerva Norvegiei îi apare drept o rușine națională, opera lui e plină de trăznete și fulgere. Ibsen, trebuie spus din capul locului, concepea raporturile dintre cele trei țări ca o frăție strînsă, cu libertatea pentru fiecare de a-și afirma specificul național. Opera lui poetică și dramatică oglindește această stare de spirit. Deci Doamna Inger de Östraat, eroina piesei, văduvă a regentului Gyldenlöve, și femeia bărbătoasă și intrigantă, luată la ochi de toate părțile, e de fapt o patrioată, nu lipsită de ambiție, care urăște pe domnitorii danezi. Avea numai 15 ani cînd jurase să răzbune moartea lui Knut Alfsön, ultimul cavaler al Norvegiei, apărător al ideii de neatîrnare și pentru asta ucis de danezi. Femeie pozitivă, Inger își dă seama că răzvrătirea fățișă nu-i fructuoasă și, ca și Vlaicu-Vodă al lui Davila, uzează de compromisuri, căutînd să agonisească putere chiar prin stăpînitorii de la Copenhaga. Astfel, ea promite pe fata ei Eline danezului Nils Lykke,

care e un Don Juan execrabil, seducător al unei alte fete a castelanei. Se iscă o răscoală în Dalecarlia împotriva lui Gustav Vasa și un tînăr, Nils Sture, care după istorie este un impostor, un grăjdar analfabet, e scos la iveală de partizani. Ibsen presupune că acest tînăr, numit Nils Stenssön, este chiar fiul doamnei Inger, substituit unui alt fiu legitim al contelui Nils Sture. Nils Lykke, danezul, a venit să pună mîna pe insurgent și în acest scop îndeamnă pe doamna Inger să se așeze în fruntea conspirației și să proclame pe Nils Stenssön rege. Tînărul, care e fiul nelegitim al doamnei Inger, vine la castelul Östraat cu scrisori, în scopul de a se întîlni cu alt conspirator, dar doamna Inger nu știe că e fiul ei, crede că este celălalt fiu al lui Sten Sture, despre moartea căruia n-a aflat încă și, spre a face loc liber copilului ei, omoară pe așa zisul fiu al contelui care era una și aceeași persoană cu Nils Stenssön. Caracterul doamnei Inger se relevă îngrozitor și analogia cu Doamna Chiajna a lui Odobescu și cu Doamna Clara a lui A. Davila ar fi instructivă. Însă doamna Inger are o măreție sălbatecă, ceva elin și nibelugian totodată, cruzimea ei apare ca o voință de a înfăptui linia politică fără nici o slăbiciune. Cînd crede a fi ucis pe fiul fostului său amant și nu pe al său, ea raționează astfel:

„Dacă contele Sture n-ar fi spus adio lumii așa dintr-o dată, ar fi fost peste o lună spînzurat sau aruncat în temniță pe viață. Ar fi fost oare mai bună o astfel de soartă pentru el? Sau și-ar fi răscumpărat libertatea dînd pe copilul meu în puterea dușmanilor mei. Atunci eu l-am ucis? Lupoaica însăși nu-și apără puiul? Cine îndrăznește să mă osîndească fiindcă am dat o lovitură de gheară aceluia care voia a-mi răpi carnea și sîngele meu?"

Doamna Inger vorbește în același stil crîncen către portretul fostului ei ibovnic, Sten Sture, tatăl celor doi copii:

„De ce rîdeai? Fiindcă m-am purtat rău față de fiul tău? Dar celălalt, — nu este și el fiul tău? Și este și al meu în același timp; gîndește-te!"

Ibsen imită maniera lui Shakespeare, copiind magistral. O femeie cu temperament de Valkyrie, năpraznică de astă-

dată în dragoste, în contrast cu una blîndă, este Margit din *Serbarea la Solhaug*. Acțiunea se petrece în secolul al XIV-lea. Margit sărbătorește trei ani de la nunta ei cu Bengt Gautesön, om indecis și pașnic, pe care nu-l iubește. Tocmai sosește vărul ei Gudmund Alfsön, pentru care avusese înclinație. Îndată se ivește în mintea eroinei ideia de a-și otrăvi soțul. Acesta de altfel este omorît de un alt musafir, Knut Gäsling, jignit de a i se fi refuzat mîna sorei castelanei. Plină de remușcări, Margit merge la mînăstire. Critica a găsit în această piesă un subiect de dramă burgheză. Eroina a făcut o căsătorie de convenție și se simte nefericită. Este remarcabilă repeziciunea cu care Margit, înțelegînd adevărul că nu-și iubește soțul, trece la faptă. Această denunțare subită a minciunii este tipic ibseniană. În teatrul lui Ibsen ideea este mai tare decît sentimentul și pune în mișcare voința. Ideea lucrează ca fatalitatea din teatrul grec, atunci cînd a devenit clară și nici un compromis între lumea ideilor și aceea a realităților nu-i cu putință. Putem spune mai degrabă că Ibsen va face dramă modernă cu subiecte de tragedie greacă sau de *Saga*.

Războinicii la Helgeland, piesă de o putere dramatică și poetică excepțională, este caracteristică prin analiza sufletului intransigent al primitivului dintr-o bucată, care nu cunoaște tranzacția și se sprijină orbește pe o lege morală. Omul civilizat are „tact", fuge de absoluturi și, în contradicția între idee și viață, caută o soluție practică. Nu acesta e cazul eroilor noștri care sînt niște barbari naivi și sîngeroși. Sigurd și Gunnar, vikingi, au furat landnamsmandului Örnulf din Islanda, întîiul o fată legitimă, Dagny, al doilea o fată adoptivă, Njördis, care e fiica unui războinic ucis de tatăl adoptiv. Obiceiul cere ca soții să dea satisfacție de formă, fără de care căsătoria se socotește nelegitimă. În acest scop vine Örnulf la Helgeland, în Norvegia septentrională, cu cei șapte fii ai săi. Sigurd și Dagny sînt concilianți, oferă bătrînului daruri. Njödis este însă arogantă, Örnulf o declară concubină și trece la amenințări. Descoperim la acești nordici o mare doză de fanfaronadă și de pundonor, care însă nu se mărginește la vorbe. Opinia pu-

blică, spre a vorbi astfel, tiranizează pe războinici, unii pașnici temperamental cum e cazul cu Gunnar și de ar și voi, Örnulf nu poate face nici o concesie. „Nu pot; aș fi de rîsul tuturor războinicilor, dacă m-aș întoarce în Islanda cu mîinile goale." Njördis trimite undeva la adăpost pe fiul ei, Egil, amenințat de un dușman, Örnulf o ia repede pe urmele lui. Thorolf, un fiu al lui Örnulf, exasperat de insultele aduse de Njördis tatălui său, dezvăluie că acesta are în mînă pe Egil. „Gunnar — țipă Njördis la soțul ei — Örnulf a ucis pe copilul nostru..." Gunnar, om pașnic, se înfurie și omoară pe Thorolf. Iată însă că Örnulf apare cu Egil. Se dusese nu să-l ucidă ci să-l apere. Acest amestec de furie și bunătate apare ilogic, însă el e foarte explicabil. Eroii nu urăsc sistematic o persoană, ci aplică analitic, de la caz la caz, codul lor moral. Onoarea împinge pe Örnulf să ceară satisfacție lui Gunnar într-o ordine de lucruri și să-i apere copilul în alta. Tot aplicarea oarbă și orgolioasă a codului o face pe Njördis să nu reprobe actul sîngeros și nedrept împotriva fiului lui Örnulf: „M-a numit țiitoare; dacă e așa, nu regret nimic". În lupta contra dușmanilor lui Gunnar, bătrînul a pierdut și pe ceilalți șase fii ai săi, pe care și-i îngroapă foarte trist. Dar fiind skald, își cîntă crunta întîmplare și se simte iar sănătos și tare. Pe de altă parte, Njördis, care a luat de soț pe Gunnar numai fiindcă a crezut că acesta a făcut un act de vitejie, omorînd un urs alb care o păzea, rămîne rușinată cînd află că această ispravă o făcuse Sigurd, rugat de Gunnar. Îi poruncește mînioasă lui Gunnar să ucidă pe cumnatul lui. Acela ezită, Njördis, care în fond iubește pe cumnat, își face un arc din propriul ei păr, omoară pe Sigurd și se aruncă în prăpastie. În scurt, ce constatăm aci? N-avem de-a face cu oameni „umani" ci cu copii, sublimi în felul lor, care nu pot trăi mult (și e de mirare că Örnulf a ajuns la bătrînețe), fiindcă oricînd legea onoarei îi silește să se încaiere și să se extermine. Sufletul lor e abstracțiune etică, afirmată cu vehemență.

Pretendenții la coroană, piesă istorică excelentă cu acțiunea în secolul al XIII-lea face pentru întîia dată prezentarea unor oameni, ca să zicem așa, normali, analizînd geniul

politic al unui șef de stat, un fel de Vlaicu-Vodă, încrezător în steaua lui, taciturn, disimulat, capabil de umilitate la nevoie. Morala abstractă, onoarea, preocuparea de ce spune opinia publică rămîn pe planul al doilea. Eroii au un țel, să domnească, și pun în slujba lui toate mijloacele, permise și nepermise. Noblețea omului constă, machiavellic, în noblețea scopului. Haakon Haakonnssön a fost ales rege al Birkebenienilor, după ce multă vreme a stat sub epitropia jarlului Skule, adevăratul stăpîn al țării. Acum Haakon vrea să ia în mînă toată puterea. Skule este însă tare, regele dă dovezi de calm și de tact, nu-l îndepărtează dintr-o dată. Întîi caută să-și cîștige prestigiul propriu. O pune pe mamă-sa la probă de foc prin care, după o superstiție, dovedește că este urmașul legitim. Apoi ia în căsătorie pe Margrete, fata lui Skule. Acesta e un fel de Moțoc ambițios, disperat de a avea o putere secundară și niciodată purpura și cununa. Haakon nu-i mai puțin decis de a rămîne pe tron, nu din ambiție, ci din sentimentul de a avea o misiune.

„Ce te atrage? — zice el lui Skule — Inelul regal, mantia cu tiv de purpură, dreptul de a sta pe un tron, așezat cu trei trepte mai sus de dușumea? toate astea sînt zădărnicii... dacă a fi rege s-ar mărgini la asta, aș arunca coroana în căciula dumitale, cum arunci un firfiric unui calic...“

„...Norvegia era un regat, ea va fi un popor. Throndul întorcea spatele omului din Viken, cel din Agda celui din Hördaland, cel din Haagaland celui din Sogn; toți vor alcătui de acum încolo un tot și toți vor înțelege și-și vor da seama că sînt un tot! Aceasta e misiunea pe care Dumnezeu mi-a pus-o pe umeri! Aceasta e opera pe care trebuie s-o săvîrșească acum regele Norvegiei!“

Haakon este deci un patriot, un unificator. Skule un simplu setos de mărire. El izbutește să se încoroneze la Oslo, divizînd astfel statul. Dar apoi începe să rămînă lipsit de adeziunea norvegienilor. „Simt nevoia — se plînge el — să am lîngă mine pe cineva care să m-asculte fără voință proprie și care să creadă nezdruncinat în mine, care să-mi fie legat în bucurie și restriște, care să trăiască numai spre

a răspîndi lumină și căldură asupra vieții mele, care să moară dacă mă prăbușesc. Dă-mi un sfat, skalde Jutgejr."

„Cumpără-ți un cîine, stăpîne!" — îi răspunde acesta.

Haakon vine cu oaste și pune capăt domniei lui Skule, care de altfel moare ca un viteaz. Ibsen a creat alături de acești doi eroi pozitivi, un al treilea tip de om, negativ, invidiosul care neputînd înfăptui el nimic, urăște pe cel care izbutește și caută să-l împiedice de la faptă. Mediocru, se zbate să generalizeze starea de mediocritate. E interesant că dramaturgul a făcut din el un episcop. Acesta, cu piciorul în groapă, îndeamnă pe Haakon să împartă puterea cu Skule.

„...Nu voi avea pace în racla mea, voi reveni ca strigoi, dacă nu împărțiți între voi! Nici unul din voi să nu adauge măreția celuilalt la propria-i statură. Dacă ar fi așa, s-ar ivi un uriaș în țară și nu trebuie să existe uriași; căci eu n-am fost niciodată uriaș."

Skule pretinde că un geniu bun călăuzește pașii lui Haakon:

„...Cu ce ușurință a devenit rege! Trebuia ca Inge să moară la vreme, și Inge a murit; îi trebuiau apărare și ocrotire și oamenii l-au apărat și ocrotit; trebuia dovada cu fierul roșu și a venit mamă-sa și a făcut dovada pentru el."

Însuși Haakon pare a admite o fatalitate și vede în Skule un fel de Voievod Nenoroc.

„Toată lumea l-a judecat rău; în el era o taină... Skule Baardsön era copilul unei providențe vitrege, aceasta era taina sa."

Fără îndoială, Ibsen face metafore. Norocul lui Haakon este optimismul, sentimentul de a lupta pentru o cauză mai bună. Nenorocul lui Skule este de a fi singur, pentru că ținta lui e ambiția personală. Episcopul Nicolae e un damnat, fiindcă urăște orice faptă măreață.

Cu aceasta Ibsen a pus problema misiunii omului în viață, pe care o va trata în *Brand*, întîia piesă de factură specific ibseniană. De aici încolo peisajul norvegian intră ca un factor determinant în dramatizarea ideii. El nu este un sim-

plu decor... Într-adevăr, vikingii Sigurd și Gunnar, regele Haakon și Skule pot să se ivească oriunde, într-o corabie pe mare, în Spania ori în Sicilia. Brand e strîns legat de fjord, de fjeld, de torente și de ghețari. Geografia lui Ibsen are caracter simbolistic. Creștetul înzăpezit al muntelui înseamnă o direcție ascensivă în viața, valea, vegetarea în platitudine. Fjordul este recluziunea, largul mării aventura, avalanșa, torentul, — moartea.

Norvegia este un lung lanț de munți de piatră, cu văile inundate de mare, formînd lungi lagune, mai vaste sau mai înguste adesea presărate de insule. Aceste defileuri lacustre au pereți ce cad brusc în apă și de pe ele gîlgîie nu una ci numeroase cascade. Cîte un promontoriu este o uriașă masă de piatră, apa se întinde ca printre niște fantastice cristaluri. Munții sînt tangibili, cupole nenumărate acoperite cu zăpadă. Deasupra lor sînt platouri care, învelite cu nea, au aspect saharian, zăpada făcînd creste în bătaia vîntului ca dunele de nisip. Ghețarii troienesc povîrnișurile și de sub ei se năpustesc torente năvalnice. Norii se tîrăsc, rupîndu-se de colții munților, care formează de-a lungul fjordului o panoramă lunatică, totul părînd turnat și închegat în forme rotunjite și spectrale. Vastitatea amfiteatrelor face ca împăduririle să apară ca un simplu covor de mușchi alternînd cu alboarea zăpezii. Desigur că pe vreme ploioasă fjordul rupe orice legătură cu cerul și omul rămîne rătăcit într-o căldare de stîncă între apă și ceață. Ca să trăiască, el trebuie să ducă o luptă pe viață și pe moarte cu elementele. Paul și Virginia n-ar putea merge aci ținîndu-se de mînă.

În acest univers mai mult mineral, care, oricît de grandios, exasperează spiritul, făcîndu-l să viseze soarele ca Alving din *Strigoii*, unde omul trăiește în aburi veșnic migratori, încît vikingii din Helgeland cred că sînt duhurile morților, se petrece drama simbolică a pastorului Brand. Acesta e o voință inflexibilă care cînd își reprezintă o țintă în viață, o urmărește fără nici o șovăire. Dacă prin aceasta

se înțelege idealism, Brand este un idealist. Filozofia lui morală are la început înfățișarea strict formală indiferentă la conținut:

Fii ceea ce vrei, sclav al plăcerii...
Dar fii astfel seară de seară.
Nu fi azi una
Și la anul alta.
Ceea ce ești, fii pînă la fund.
Nu în bucăți sau pe jumătate.

Înger sau demon, eroul înțelege a fi consecvent, a se ridica asupra mediocrității albe sau negre. Sufletul lui este vijelie. Mai departe Brand abjură de la tripla alianță malefică: spiritul ușuratic, spiritul molîu și spiritul sălbatic al cărui elan înfrumusețează aproape răul. Brand exclude deci intransigența în direcția unui ideal nefolositor omenirii. Totuși în ce chip un om poate înfăptui binele, pastorul nu ne va spune. Preocuparea lui este de a întări energia omului, spre a-l face apt să ia pieptiș înălțimile abrupte și să înfrunte furtunile. Caritatea i se pare o virtute pernicioasă, care face pe om slab. De aceea Brand refuză să contribuie la ajutorarea înfometaților:

Ajutorul aci ar fi păcat
Dumnezeu vrea să scoată pe toți din mocirlă...

Pastorul vede cu mîhnire că oamenii sînt lași, gata să renunțe la un scop mare pentru un folos mărunt. El care „vrea *tot* sau *nimic*" încearcă să fie o pildă de rigoare. Refuză să vadă pe mamă-sa, fiindcă aceasta e prea legată de bunurile imediate, renunță a pleca cu copilul bolnav spre soare. Copilul se prăpădește, sufocat de negură, soția cuprinsă de urît moare și ea. Pastorul rămîne pe loc spre a ridica o biserică pentru omul nou. Antiteza lui Brand este prefectul, un fel de Polonius oportunist, expresie a filistinismului, conformistul comod care nu vrea gerurile absolutului:

Puțină poezie îmi place — zice el —
Ea ne place la toți, în fond,
în acest canton;... dar fără exagerare;...
fără să ne stăpînească viața...

O baie de ideal face bine
numai de la șapte la zece,
seara, în ceasurile de răgaz
cînd ești obosit după o zi de muncă.

Brand crede că poate anihila prudența prefectului

Grupul meu e tare — zice el — *am pe cei mai buni*

Prefectul zîmbește:

Se poate, — dar eu am *numărul*...

Aci mulți au înțeles că Ibsen disprețuiește opinia masei și optează pentru „omul de elită". Problema va fi oricum reluată iar pînă atunci e mai bine să înțelegem că prin „cei mai buni", dramaturgul voiește a spune „avangardă". Văzînd că Brand are mulțimea de partea sa și că biserica este gata, prefectul, protopopul trec de partea lui. Prefectul e în preajma alegerilor, părerea lui este că opinia publică nu trebuie contrariată, ceea ce mărturisește cu ingenuitate:

Scumpe amice, nu ajută la nimic
Să zici: alb ca ghețarul
Cînd oamenii strigă: zăpada e neagră!

Însă prefectul cunoscînd mobilitatea opiniilor masei, alege o cale neutră:

Nu voi striga negru, ci *cenușiu*.

Binele public nu-l absoarbe pînă într-atît încît să uite folosul personal:

Nu vreau, cu tot zelul meu,
Să neglijez propriile mele interese,
și să mă devotez cu totul altora.
Am în sarcina mea o familie...
Ideea nu astîmpără setea,
ideea nu potolește foamea.

Într-un cuvînt, prefectul nu este un erou. O altă problemă care se ridică pentru Brand și va fi tipică în teatrul ibsenian este aceea a adevărului. Brand găsește că biserica cea nouă, pe care prefectul și protopopul vor s-o acapareze pentru propagarea ideilor filistine, este prea mică. Atunci cînd își dă seama de acest lucru vrea să destăinuie adevărul mulțimii, să pornească cu aceasta și mai sus spre creastă, în căutarea unei perspective mai vaste. Ceea ce înseamnă că el crede în forța adevărului, în puterea pe care acesta o are de a exalta voința. Brand nu vrea să predice unor mase oarbe. Prefectul e de altă părere:

Oamenii sînt cu totul mulțumiți;
ei găsesc că totul e desăvîrșit și superb,
n-au văzut niciodată un asemenea lucru...
De ce să-i neliniștești, săracii,
să-i chinui cu strălucirea
unor adevăruri de care n-au habar?

Prefectul e pirandelist *avant la lettre*, admițînd minciuna sau iluzia pioasă care face mediocritatea agreabilă. În linia unei întregi filozofii a minciunii, culminînd cu Schopenhauer, Caragiale admitea și el, în anume cazuri, disimulația. De pildă, i se părea neconvenabil să spui unui om pe moarte că va muri și unui autor că opera sa nu-i izbutită. A. Vlahuță, dimpotrivă, cu știință sau fără, adopta ibsenian cultul adevărului. De altfel Sören Kirkegaard, dintr-un punct de vedere idealist și subiectiv, este obsedat de adevăr: „În lumea spiritului, numai acela e amăgit care se amăgește pe sine însuși".

Cînd Brand aruncă cheia bisericii în torent, filistinii din jur nu văd decît consecințele practice ale gestului. „Adio decorație!" zice prefectul. „Nu va fi episcop!" observă protopopul. Ei nu pricep că Brand, în căutarea unui bine suprem, măcar al aceluia de a învinge inerția din sine, a consimțit de la început să renunțe la satisfacțiile ieftine. El cheamă mulțimea pe un drum anevoios cu rîpi și zăpezi. La început, cîtă vreme sînt plăcut excitați de inedit, oamenii îl urmează. Ei sînt atrași, cum spune Brand, de pompa bisericii, de clo-

pote și orgă, de predica înflăcărată, de factori estetici într-un cuvînt. Apoi de interes. În fine, ideea de a se deplasa din orizontul lor îngust îi sperie, se întreabă cît va dura ascensiunea, dacă vor avea partea lor de ilustritate în victorie. Cînd aud de sacrificiul total, încep să oscileze și să dea înapoi; prefectul și protopopul, ca simboluri ale vieții tihnite, pe sol plat în respectul minciunilor convenționale, le apar simpatici și gentili. Brand rămîne singur, iar la un glonte de pușcă o avalanșă se desprinde și-l acoperă. Înainte de a muri el interogă cerul:

Spune-acum, supremă ființă,
Dacă un dram de năzuință
Cîntărește *quantum satis?*[1]

Un glas îi răspunde:

Eu sînt *deus caritatis!*[2]

Dumnezeu ar infirma deci pe Brand, iar Ibsen ar ironiza duritatea pastorului și ar accepta compromisul propovăduit de prefect. Ceea ce nu se poate. Dramaturgul a fost denunțat ca un adept al lui Sören Kirkegaard. Ideile acestuia pluteau firește în aer. Gînditorul danez combătea dogmatismul hegelian și susținea incompatibilitatea între realitate și idee. Hegel pretindea a citi absolutul în desfășurarea însăși a realului și în etapele societății umane. Kirkegaard nu vedea la îndemîna cunoașterii omenești decît fragmente de realitate, pe temeiul cărora se puteau ridica numai sisteme arbitrare, nedocumentate integral. Nu e posibilă, cugeta el, o știință obiectivă, la îndemîna tuturor, ci numai sisteme individuale, deosebite calitativ.

Ibsen era un poet și un patriot și nu trebuie să credem că se pierdea în astfel de speculații. Preocuparea lui era viitorul Norvegiei. Poemul este de fapt o operă de polemică. Brand e un om care luptă „în folosul raselor viitoare". În vreme ce contemporanii egoiști se mulțumesc cu prezentul, el se simte solidar cu umanitatea de mîine. O astfel de

[1] Cît de ajuns (lat.)
[2] Dumnezeul iubirii (lat.)

luptă pentru un scop măreț cere jertfe. Bineînțeles Ibsen nu vrea serios abandonarea copiilor, totul e un mijloc teatral foarte de efect spre a figura soliditatea principiilor. Brand n-a greșit respingînd compromisul, cel mult el este un stîngist care pune prea multă duritate și grabă în revoluție. În personajele oficiale, procupate numai de cantonul lor, neadmițînd o biserică mai vastă, Ibsen a vestejit de bună seamă regionalismul norvegian cu prilejul atacului Germaniei asupra Danemarcei.

Ca operă de poezie, *Peer Gynt* ne este puțin accesibilă și deșteaptă în memoria noastră mai mult muzica stranie și suavă a lui Grieg. Actele I și al II-lea se pot gusta în plan pur psihologic și fantastic, și elementele de folclor abundă. Peer Gynt e un Münchhausen juvenil și țărănesc, un mincinos plin de facondă, nu lipsit de bravură și bruscheță, un bețiv generos. El debitează mamei sale Aase palavre încîntătoare asupra pretinselor sale izbînzi cinegetice, se laudă față de țărani că zboară prin aer, fură o mireasă căreia nu-i place mirele și se cațără cu ea pe stînci, în vreme ce mamă-sa, mustrătoare pînă atunci, îl privește cu admirație. Îndeosebi purtările gingașe și brutale ale fiului față de mamă sînt grațioase și actele sînt de o originalitate perfectă, un model de poezie întemeiată pe tradiția populară. Pe urmă, cînd urmează, în spiritul celui de-al II-lea *Faust* al lui Goethe, scena de alegorii și caricaturi azi în mare parte, cu toate comentariile, perimate pentru noi, înțelegem sensul abscons. Peer este poporul norvegian, lipsit de un ideal riguros ca acela al lui Brand, trăind incoherent de azi pe mîine, în minciună. Peer are fantezie și vitalitate și în felul lui trăiește viața din plin. După ce fură mireasa, se plictisește de ea și o abandonează, apoi se urcă în munte și duce o existență senzuală, smulgînd pinii, înfruntînd torentul, cunoscînd dragostea quasi-animalică printre duhurile muntelui. Aci apare Marele Încovoiat care nu e altul decît spiritul de compromis. Mai tîrziu vedem pe Peer Gynt în ipostaza de armator american, traficant de negri, capitalist umblînd să devină împărat al lumii, ceea ce și ajunge într-un balamuc din Cairo. Și-a desfășurat eul gyntian, satisfăcîndu-și toate dorințele,

pasiunile și poftele. Dar se întoarce în Norvegia nesatisfăcut. Un topitor de nasturi îi explică de ce. Trăise și păcătuise ușuratic:

n-ajunge să mergi în noroi,
și în noroi trebuie vigoare și gravitate.

Și de altfel fusese un mare egoist, „nu slujise la nimic" și nimeni nu-i datora ceva, afară de Solveig, femeia iubită, care crezuse în el. Gynt era deci fiul acesteia, existînd ca realitate în imaginația ei. De aceea piesa sfîrșește cu un cîntec de leagăn murmurat de Solveig și pe care Grieg l-a făcut universal.

Ibsen coboară aceste observații critice din lumea fantasticului în aceea a vieții citadine. Stensgaard, om din popor, un ambițios și un vînător de zestre, înființează o *Uniune a tinerilor* cu care înspăimîntă pe proprietarul unei uzine de fier, șantajîndu-l și cu o poliță cu semnătură falsă a fiului acestuia. În fond, tînărul democrat epurator al societății, printr-o gazetă de șantaj, țintește să pătrundă în lumea aristocratică, cere pe fata șambelanului industriaș, căruia parvenitul îi place prin sinceritatea lui. Stensgaard e hotărît a fi un scelerat desăvîrșit, în spirit brandian:

„Te voi urmări — zice el șambelanului — voi scrie împotriva dumitale în jurnale, te voi bîrfi, îți voi săpa onoarea, dacă pot. Vei țipa sub loviturile de bici..."

Din nefericire, Stensgaard este oscilant, încurcă lucrurile în așa fel, încît devine inofensiv și este abandonat. Dar un protagonist atrage atenția:

„Luați seama domnilor! În zece sau cincisprezece ani, Stensgaard va prezida Reichstagul sau ministerul, poate chiar amîndouă."

Iar altul completează:

„Lundestad zice cam ce-a spus Napoleon: oamenii dubioși sînt materia din care se fac politicienii".

Ibsen era foarte dur față de contemporanii săi norvegieni. Asemănarea cu Caragiale al nostru e izbitoare. Mulți crezură că dramaturgul zugrăvise în Stensgaard pe Björn-

son, ceea ce ar fi fost cu totul nedrept. Fapt este că în această epocă Ibsen și Björnson se certară.

După aceea Ibsen scrise o enormă piesă în zece acte și în două spectacole, *Împărat și galilean*, desigur renunțînd la gîndul unei reprezentări posibile, preocupat numai de idee și care constituie o lectură pasionantă și, cu oricîte ezitări în zugrăvirea caracterelor, de un aspect măreț. Locuind la Roma, Ibsen a fost izbit, ca și Renan pe Acropole, de strălucirea și lipsa de spasm a artei antice, de setea de viață a omului greco-roman. Dramaturgul, în căutarea soarelui, ajunsese la convingerea că omul n-ar trebui să trăiască dincolo de Alpi. Cazul deciziei dramatice între două intuiții de viață incomplete *(sau...sau)* din filozofia lui Sören Kirkegaard este acela al lui Iulian apostatul. O piesă cu acest Iulian scrisese englezul sir Aubrey de Vere, al cărui nume îl împrumuta pentru eroul său din *Remember* Matei Caragiale al nostru. Iulian făcînd studii la Atena, e fermecat de echilibrul omului elin, de viața în plină expansiune naturală, însă sub regulile frumosului. Creștinii îl înspăimîntă. Cîntînd psalmi, aceștia distrug superbele monumente păgîne. Există asasini creștini, curtezane creștine, episcopii sînt avari, despoți, tîrîtori. Și totuși creștinismul îl fascinează cu strania putere de sacrificiu în viziunea unei lumi celeste, cu mergerea înainte măreață și severă, într-o hotărîre absolută, inflexibilă. „Sufletul nostru intim, sănătos, protestează... — mărturisește el — și totuși trebuie să voim împotriva propriei noastre voințe! Trebuie, trebuie, trebuie!" Într-un cuvînt, Ibsen concepe pe Iisus ca pe un Brand plin de duritate. În cuget îi răsare conciliera între viziunea păgînă estetică și naturalistă și cea creștină energetică, într-un al treilea imperiu. Ideea circula în vremea lui Ibsen; Renan o aruncase. De fapt, cu Renașterea acest al treilea imperiu începuse. Părțile, teatral vorbind, în care fricosul Constantin, de la Constantinopol, conduce intrigi sîngeroase, semnalate printr-o prealabilă tăcere suspectă, asasinarea prin piersici otrăvite a Elenei, soția lui Iulian și soră a împăratului, care Elena adorată ca femeie pură se dovedește a nu fi ireproșabilă, dizolvarea

armatei comandate de Iulian, încercarea de arestare a acestuia sînt lucruri admirabile. Devenit împărat, Iulian încearcă să restaureze păgînismul, alegîndu-și pe Marc-Aureliu drept model, închinîndu-se înțelepciunii, luminii, frumuseții. Sacrifică zeilor ca pontif, iese călare pe un asin, îmbrăcat ca Dionysos. E hotărît să fie înțelegător față de cultul creștin, și totuși ardoarea lui pentru păgînism îl face intolerant. Apoi emulează cu Alexandru cel Mare, pornește o expediție în contra perșilor, se lasă aclamat ca zeu. Unii curteni creștini versatili îi bat în strună, veritabilii păgîni sînt niște retori lași care se zăpăcesc pe cîmpul de bătaie. Unul tremurînd meditează un op în stil senecian *Despre liniștea sufletului în momentele dificile*. Soldații creștini dau dovadă de o ardoare și de un fanatism tulburător și Iulian crede a concilia cele două lumi declarîndu-se Messia, împărat al lumii, reprezentînd al treilea imperiu în persoana sa. Însă Iisus al creștinilor e din altă lume, soldații murmură, Iulian moare în nehotărîre, simțindu-se învins de forța obscură a Galileanului.

Apostatul e un Peer Gynt învins de un Brand. Eroarea lui este întîi de spirit arheologic, aceea de a crede că un termen scurs al dialecticii istorice se mai poate întoarce. A doua eroare este spiritul de compromis. Sinteza între teză și antiteză e un proces obiectiv care nu poate fi scurtat și concentrat. Era creștină era în plină desfășurare și Iulian e un reacționar din timpul „coaliției monstruoase" care urmărește avortarea progresului prin reforme. E un genialoid ca și Peer Gynt, de altfel ca și Brand, care printr-o minoritate de retori vrea să dea legi maselor. Indiferent care va fi fost intenția lui Ibsen, piesa oglindește profund lupta între socialism și individualism în secolul al XIX-lea.

Un fapt este că Ibsen nu era mulțumit de societatea vremii lui. Astfel se explică aspra satiră dramatică, *Stîlpii societății*, care a urmat și în care contemporanii au văzut o puternică orientare socialistă. Ni se înfățișează familia prea onorabilă a armatorului Bernick, în casa căruia profesorul cu austerități de pastor Rörlund dirijează „asociația pentru oamenii corupți moralmente". Deodată apare un frate al

doamnei Bernick, un anume Johan Tönnesen, de proastă reputație. Acesta ar fi avut aventuri amoroase reprobabile și ar fi sustras banii mamei armatorului. Familia Bernick e înspăimîntată la ideea de a primi o astfel de ființă decăzută. Apoi, în cursul piesei, aflăm lucruri extraordinare (va fi metoda obișnuită a lui Ibsen de a destăinui retrospectiv izvoarele conflictelor). Johan n-a săvîrșit el sustragerea de bani, care de fapt nici n-a avut loc, ci din prietenie pentru Bernick a plecat în America, lăsînd să planeze asupră-i o mare bănuială, pe care Bernick a folosit-o spre a salva de la faliment întreprinderea insinuînd că șubrezenia ei se datora unui simplu accident. „Acest zvon — declară el — a salvat casa noastră și m-a făcut omul care sînt." „Și voi vă numiți stîlpi ai societății", se scandalizează domnișoara Hessel. „Societatea — răspunde Bernick — nu posedă alții mai buni". Bernick are nevoie de buna reputație pentru o nouă afacere. El, care a sabotat construirea unei linii de cale ferată de-a lungul coastei, fiindcă i-ar fi adus pagube ca armator, sprijină acum planul unei linii interioare cu o ramificație secundară pînă în orășelul său. A avut grijă să cumpere ieftin terenurile din regiunea liniei derivate, cu scopul de a le revinde scump. Prezența lui Tönnesen îl stînjenește și gîndul lui merge pînă la crimă, cînd dă ordin unui vapor rău reparat, pe care urmează să plece prietenul incomod, să iasă în larg. Ca armator are o dispută cu Aune, constructor de nave și reprezentant al muncitorilor, care nu vrea să folosească noile mașini introduse de armator și deci să-i execute mai repede reparațiile, spre a nu provoca șomajul. Pe urmă face, cu mijloace primitive, o reparație superficială de natură a primejdui viața călătorilor. E un socialist foarte puțin științific acest Aune care nu știe că tocmai procesul obiectiv al mecanizării va înăspri lupta de clasă și va contribui astfel la victoria muncitorimii. Bernick îl declară dușman al progresului și în felul lui are dreptate. În cele din urmă, în fața cetățenilor care îl aclamă, armatorul face o confesiune totală. A urmărit, zice el, puterea și considerația, s-a slujit de minciună. Acum vrea să spună adevărul. Și mărturisește afacerea cu

terenurile, oferindu-le la o subscripție generală de acțiuni. Domnișoara Hessel e încîntată. „Spiritul de adevăr și de libertate... iată stîlpii societății." Piesa a avut un enorm și meritat succes, dar cînd stăm să ne gîndim bine, Ibsen nu avea deplină dreptate. Ridiculizînd puritanismul unui Rörlund, Ibsen însuși era un astfel de puritan, supunînd societatea comandamentelor conștiinței religioase. Societatea burgheză e un tot, minciuna intră în structura ei și este, acolo, necesară. E absurd a pretinde lui Bernick, om de afaceri, să dezvăluie proprietarilor de terenuri că pe locul lor va trece calea ferată. Speculația e posibilă numai prin manopere obscure. Eliade Rădulescu, pe cînd era vînzător la o lipscănie, spunea mușteriilor spre a satisface porunca „adevărului" învățată la școală: nu luați stambă, iese la spălat. Însă Eliade glumea. Principele, machiavellic, minte într-un scop superior; un armator capitalist e scuzabil cînd, spre a salva întreprinderea și existența lucrătorilor, recurge la o minciună. Intuind sentimentalismul populist din societatea burgheză, Bernick își face o autocritică patetică, prin care cîștigă și mai mult prestigiu. Ibsen a relevat totuși contradicțiile societății capitaliste, și mai ales spiritualismul acestui al treilea imperiu, prin care burghezimea vrea să repare nava putredă. Armatorul Bernick este un împărat Iulian cu tact, care se străduiește să concilieze inconciliabilul și are un succes temporar.

Un spiritualist și un puritan este și doctorul Stockmann din *Un dușman al poporului*. El e un voluptuos al adevărului pur și ar fi fost mai indicat pentru profesia de pastor. Comedia de altfel e o critică genială a ordinii burgheze, ieșită din indispoziția subită a lui Ibsen față de liberali. Stockmann, doctorul băilor dintr-o localitate, descoperă că apa așa zisă salutară e plină de microbi, trecînd printr-o regiune infectată de tăbăcării. Vrea să publice un articol în jurnal. Primarul care îi e frate, tipograful care e președintele asociației proprietarilor de case, alți cetățeni interesați, se alarmează. Articolul nu apare, doctorul mînios ține o întrunire în casa unui prieten. Acolo varsă tot ce are pe suflet, vrînd ca patriot, zice, „să purifice societatea". Societatea

— tună el — stă pe un teren infectat de minciună, oamenii politici sînt „bestii pernicioase", „majoritatea compactă" liberală e o impostură. Numai imbecilii sînt în majoritate compactă, adevărul a fost totdeauna de partea minorității, combatanții din avanposturi, personalitățile izolate ale elitei intelectuale, aceștia își asimilează adevărurile tinere în germen. Masa nu e decît materia brută din care poporul trebuie să-și plămădească oamenii. Și celelalte. Doctorul e declarat dușman al poporului. Nu votează pentru el decît un bețiv, semănînd grozav cu „cetățeanul turmentat" al lui Caragiale, care de altfel și întreabă „Ce opinie trebuie să am în materia asta?", adică: „eu pentru cine votez?" Doctorul e dat afară din casă, destituit din postul de medic, însă, încăpățînat, nu capitulează și formulează memorabilul apophtegm: „Omul cel mai tare din lumea întreagă este acela care e mai singur". Încheierea lui Stockmann pare mizantropică. Mulți vorbesc de individualismul lui Ibsen între care și Hermann Türck, în *Der geniale Mensch*, dînd a înțelege că solitarismul este propriu marilor creatori, ceea ce nu poate să fie și nu este adevărat. Fără îndoială acum că doctorul, ca critic al societății burgheze, are dreptate, însă cîtă vreme nu urmărește să răstoarne această ordine, ci numai s-o amelioreze, setea lui de adevăr e intempestivă. O critică răsunătoare, lipsită de tact, e de natură să surpe reputația băilor de care depinde prosperitatea localității. Admițînd însă că doctorul merge pînă acolo încît să întrevadă sfîrșitul erei burgheze, saltul lui înapoi la individualism și personalism pare nerezonabil. De fapt, cuvintele spuse la necaz ale lui Stockmann trebuie înțelese altfel. Doctorul face distincție între popor și „majoritatea compactă" care e numai a clasei burgheze. Opinia așa zisă majoritară e a partidelor, doctorul deplînge faptul că oamenii sînt sclavii ei. „Șefii de partide — urlă el — trebuie suprimați." Doctorul Stockmann voiește să spună în realitate următoarele: adevărurile de mîine sînt clare o vreme numai în sînul unei avangarde, societatea conformistă și obtuză care trăiește cum zice primarul „din bunele, bătrînele idei admise" le respinge. Poporul de mîine însă le va îmbrățișa. Ca și

Brand, doctorul e lăudabil prin păstrarea cu intransigență a liniei.

Este de remarcat că Ibsen în această epocă devenise de un radicalism ce surprindea pe cei care îl întîlneau. Declara că totul trebuie ras, că lumea trebuie reconstruită de la capăt, că în fine „marea sarcină a timpului nostru este de a suprima instituțiile existente... de a distruge". Lui Georg Brandes îi împărtășea idei foarte progresiste drept lămurire a propoziției aparent paradoxale că minoritatea are mereu dreptate: „...vorbesc de minoritatea care merge înainte, acolo unde majoritatea n-a ajuns încă. Spun că are dreptate acela care este mai în acord cu viitorul".

Ibsen pare a-și fi dat seama de viciul teoriei adevărului absolut. În *Rața sălbatecă*, piesă tulburătoare prin echivocuri și simboluri savante, Gregers torturează pe fotograful Hjalmar Ekdal cu o indiscreție de inchizitor. Hjalmar este un mediocru visînd să facă o invenție și care, în mediocritatea lui, într-o mansardă, se simte fericit cu soția și cu fiica lui. Gregers Werle care suferă după opinia doctorului Relling, de o „febră de justiție acută", descoperă fotografului că soția lui fusese amanta tatălui său, comerciantul Werle și că, prin urmare, fata e posibil să fie a acestuia. Fotograful găsește că nu mai are ce căuta în casă, doarme prin vecini, apoi se întoarce umilit. Gregers se miră că fotograful pleacă de acasă, o explicație fundată pe adevăr e de natură, după el, să dea naștere unei existențe noi. Însă fata a auzit și, afectată de inimiciția momentană, mai mult declamatorie, a tatălui, se sinucide. Pe drept cuvînt doctorul Relling observă: „Dacă înlături minciuna vitală unui om de rînd, i-ai luat dintr-o dată și fericirea". Așa cugeta și Caragiale cînd scria lui Vlahuță că nu-i cu putință, invitat la masă de nenea Pavugadi, să declare despre muzica domnișoarei sale că e „un infernal supliciu, pe care inchiziția nu l-a putut născoci". Mincinua vitală în acest caz este după Caragiale a vorbi cu entuziasm despre „ce toucher d'un velouté hors-ligne, cette agilité inarrivable, cette profonde compré-

hension de la chose, excessivement rare à un tel âge"[1]. Tot Pirandello e în față în *Rața sălbatecă*. Bătrînul Ekdal care a pierdut pădurile ține în pod cinci brazi uscați, iepuri, găini și o rață sălbatecă și vînează zilnic, crezîndu-se în codru. Este vestita temă a aparenței, împinsă de dramaturgul italian pînă la idealismul subiectiv. Însă dacă unii oameni pot fi minți din pietate, universul nu este ceea ce pare fiecăruia, și adevărul există. Altfel nici n-am putea minți. Ibsen sfîrșește prin a tolera minciuna. Pirandello crede în multiplicitatea adevărurilor și, în universul creat de el, minciunile nu sînt posibile, ficțiunile fiind adevărurile înseși.

Cînd foarte tînăr am văzut pentru întîia oară *O casă de păpuși*, această capodoperă de realism, suavitate și problematică, n-am putut să-mi înăbuș cîteva reflecții. Ce vrea în definitiv această Nora? Soțul, om cu rînduială în gînduri și fapte, o adoră, dacă a manifestat oarecare enervare cînd a aflat falsul ei și-a cerut scuze îndată. E rezonabil ca Nora să părăsească așa de dur soț și copii? Și pentru ce soartă? Să devină egala bărbatului în sarcinile vieții, o impiegată, cînd e acum o divinitate? Am constatat mai tîrziu că astfel de obiecții se făceau Norei de către scriitorii europeni de mîna întîi. Nora era declarată sufragetă iar misoginul Strindberg, într-o piesă-replică, demonstra că dimpotrivă bărbatul este robul femeii. O actriță refuză să interpreteze rolul sub cuvînt că ea nu și-ar abandona copiii. Însă actrița nu pricepea *rien de rien* în materie de teatru ibsenian, fiindcă nu și-a dat seama că gestul paradoxal al Norei, ca și al lui Brand, avea doar rostul dramatic de a sublinia prin obstinație neîmpăcarea dintre două concepții de viață. Originalitatea teatrului ibsenian provine din această tulburătoare claritate a ideilor. Pe urmă am recunoscut că Nora avea dreptate. Deși Ibsen era, cînd a scris piesa, feminist în felul său, sub înrîurirea se spune a Camillei Collet, sora poetului Wergeland, idealul său feminin mergea mai departe decît stricta egalitate civică. Piesa a

[1] Acea atingere a catifelii, fără seamăn, această agilitate neînchipuită, această înțelegere adîncă a lucrurilor, atît de rară la o asemenea vîrstă (fr.).

fost scrisă în Italia şi oricît Ibsen n-ar fi cunoscut literatura italiană, imaginile Beatricei, ale Laurei pluteau în peisajul italic. Torvald Helmer e un burghez care nu vede în femeie decît un izvor de libidine. Nora nu e om (*„Nora, ce femeie eşti!"*), e o păpuşă care-i face copii. Nu o crede în stare de nimic serios, pot să spun, metaforic, de nimic de proporţii metafizice, de altfel ca şi doamna Linde, şi cînd află că a falsificat semnătura tatălui ei pe o poliţă ca să-l salveze pe el, Helmer, de la moarte, ducîndu-l în străinătate (Ibsen a folosit aci o întîmplare adevărată), soţul nu vede în primul moment decît zăpăceala unei femei care se amestecă unde nu-i e rostul. Dar apoi supărarea îi trece. Pentru ce atunci Nora totuşi pleacă? Pentru că nu crede în miracolul ca Torvald şi societatea căreia îi aparţine să se schimbe în aşa chip încît să slăvească femeia, s-o socotească egală omului ca femeie, iar nu după legea masculină cum Ibsen însuşi explica într-o notă. „O mamă, în societatea actuală ca şi unele insecte — adaugă dramaturgul — n-are decît să dispară şi să moară cînd şi-a făcut datoria de a perpetua speţa." Nora voia sacrificiul din partea lui Torvald, chiar al onoarei. „Dar nu e nimeni care să-şi sacrifice onoarea pentru fiinţa iubită" zice Torvald, care e mai prejos la suflet decît chiar prozaicul doctor Bovary. „S-ar cuveni să fie" este desigur gîndul Norei, Helmer trebuia să nu deschidă scrisoarea compromiţătoare atunci cînd Nora ceruse acest lucru, devotîndu-se voinţei ei şi ar fi trebuit cel puţin, cînd a aflat fapta sublimă, deşi contrară legilor, a Norei, să se prosterne înaintea ei. În Germania publicul fu aşa de afectat de gestul Norei încît piesa se jucă într-un loc cu un act al patrulea, redactat de nevoie chiar de Ibsen, în care după un an Helmer apărea în faţa Norei cu un cornet de dulciuri (ştim din piesă că e foarte lacomă de asemenea lucruri). Helmer îi punea o pricomigdală în gură şi Nora, vrăjită, striga: „Miracol„. Acest deznodămînt e cu totul pueril. Nu prin pricomigdale se va produce minunea. Cînd pretutindeni, ca în societatea noastră socialistă, femeia va fi egală cu bărbatul în răspunderea civică, întîia jumătate de miracol se va fi produs. Iar cînd chiar greşind

civic, femeia va fi prețuită pentru Paradisul către care ne poate duce și noul Dante va îngenunchea înaintea noii Beatrice, abia atunci miracolul va fi deplin.

Nora face parte din galeria femeilor aprige, lipsite de sentimentalism ca vestala Furia sau doamna Inger de Östraat. Ibsen visa totuși o femeie naivă, docilă, supunîndu-se voinței omului iluminat de o mare misiune, precum Agnes a lui Brand sau cum i s-a părut a fi viitoarea lui soție Susana Thoresen, cînd la 19 ani i-a ieșit pufnind de rîs de sub o canapea.

Ca și Nora, Ellida Vangel din *Femeia mării* e preocupată de propria ei personalitate. Se zice că Ibsen ar fi fost obsedat de mirajul mării și l-ar fi reprezentat deci concret printr-o simplă undină ca aceea a lui De la Motte-Fouqué. Însă în tehnica lui de clar-obscur și refracție simbolică multiplă duce gîndul mai departe. Întîi Ellida vrea să iasă din ceața orășelului provincial de pe coasta septentrională a Norvegiei, în termeni proprii din viața îngustă a lumii burgheze. Brand avea nostalgia muntelui și căuta să pătrundă deasupra norului. Ellida, mare înotătoare și fiica unui paznic de far, e atrasă de largul mării. „Munții — îi zice soțul ei care e doctor — te sufocă, apasă asupra sufletului tău. Nu e destulă lumină aici pentru tine. Cerul din jurul tău nu e destul de vast." Ellida a fost logodită cu un căpitan secund de vapor, care a plecat după ce a aruncat în mare cele două verighete legate împreună drept semn al fidelității. Acum acest ofițer s-a întors și, deși e un criminal, Ellida atrasă de teribilitatea necunoscutului vrea să-l urmeze. Ca și Nora, reziliază brutal „tîrgul". „Viața pe care o ducem împreună, amîndoi... — notifică ea — în fond nu e o căsătorie." Inteligent, doctorul o lasă să plece; atunci Ellida, cu toate somațiile marinarului, rămîne. „Acum pot — zice ea. — Căci revin la tine de bună voie... pe responsabilitatea mea". Lăsînd la o parte satisfacerea amorului propriu, Ellida a făcut o proastă alegere, pentru că s-a întors în fjordul plictiselii.

Hedda Gabler, din piesa cu același nume, se plictisește de asemenea. Soțul ei, istoric al civilizațiilor, e un medio-

cru, incapabil de o operă originală. Hedda se întreabă dacă el ar putea să ajungă măcar ministru. Ar voi să exercite odată în viața ei „o putere asupra unui destin uman". Apare genialoidul Ejlert Loevborg, om de inspirație, autor al unei opere ce entuziasmează pe profesor, cu toată firească trecătoare invidie de a fi depășit. Loevborg este însă un risipit, un alcoolic, pierde caietele pe drum pe care le găsește profesorul. Hedda i le cere și le arde. „N-am putut — mărturisește ea — să suport gîndul că altul ți-ar putea face umbră." Profesorul, om de treabă, e dezolat mai ales cînd află că Loevborg s-a sinucis, de altfel la îndemnul Heddei, care a avut ambiția de a exercita în fine o înrîurire asupra unui om. Ea îi admiră curajul de a fi făcut marele act, în care vede frumusețe. Dar, nefericire pentru ea, o altă prietenă a sinucisului găsește ciornele manuscrisului și împreună cu profesorul care se simte mai în largul lui „de a pune ordine în hîrtiile altora" reconstituiesc textul pierdut. Sinucisul devine iarăși opera altei femei și Hedda care e și temătoare de scandal, spre a nu fi interogată asupra provenienței pistolului, se sinucide. Hedda este nu o Beatrice ci o ambițioasă care se ignoră, o Vidra care împinge pe bărbat în prăpastie, spre a-și satisface amorul propriu de a fi amestecată în viața unui om ilustru.

În *Strigoii*, dramă zguduitoare de puterea unei tragedii grecești, Ibsen a tratat în plan deschis problema eredității și a boalelor sociale pe care o mai adusese în *Nora* prin cazul doctorului Krogstad. Osvald Alving, un pictor (ca și Ibsen) se întoarce în casa mamei sale, cu prilejul inaugurării unui așezămînt în amintirea căpitanului și șambelanului Alving. Treptat aflăm despre acesta lucruri întristătoare. Era un depravat și un alcoolic, care dădea copilului pipa să fumeze. De la el tînărul pictor a moștenit o boală a sîngelui și obiceiul de a bea, de asemenea luxuria. S-a întors cu o boală a sistemului nervos, cu creerul *vermoulu*[1]. Mama, în exaltarea ei, aprobă spre groaza pastorului, teoria foarte îndrăzneață a fiului despre căsătoria liberă, admite chiar incestul, permițînd Reginei, fata în casă, și soră a pictorului printr-o

[1] Mîncat de viermi (fr.).

intemperanță a căpitanului, să accepte asiduitățile bolnavului. Dar așezămîntul este incendiat, ca printr-o greșeală a pastorului și cu consimțămîntul tacit al doamnei Alving. Boala moștenită a tînărului este transportată prin generalizare simbolică din domeniul patologicului în acela al vieții sociale. Trecutul stînjenește și chiar ucide viața prezentului. El e un strigoi. „Revine în noi nu numai ceea ce am moștenit de la tată și mamă — zice doamna Alving — ci sumedenie de vechi opinii și idei perimate. Acestea sînt mortăciuni și totuși nu ne putem descotorosi de ele." Cu toate că a dat foc așezămîntului, doamna Alving n-a scăpat de strigoi. Osvald devine brusc idiot strigînd „soarele... soarele". Ibsen denunță deci ca o primejdie reacția trecutului și insinua generațiilor noi datoria de a se feri de contagiunea duhurilor moarte.

În *Constructorul Solness* problema e pusă invers, drama e a generației bătrîne în fața celei tinere. Solness ridică, în spirit brandian, biserici și turnuri. Tendința lui e de a rupe cu trecutul reprezentat prin conservatorismul soției sale care păstra toate vechiturile, portretele strămoșilor, horbotele mamei și mătușii, păpușile în număr de nouă. În fine, casa a ars și Solness ridică în locu-i una nouă, în care, deși n-are copii, rezervă odăi pentru copii. Îndemnătoarea sa la fapte e Hilde, o fată tînără, exponenta tinereții, pe care a sărutat-o cînd era fetiță. Și totuși Solness se teme de concurența generației tinere și desenatorului Ragnar, care posedă talent, îi pune piedici să construiască singur. „Declinul — zice el — vine. Îl bănuiesc, simt cum se apropie. Cineva se împinge cu somația: Treci îndărătul meu! Și toți ceilalți, dau năvală după el, amenință și strigă: *Fă loc, loc — loc!*" „Dacă Ragnar — adaugă — o ia înainte, mă culcă la pămînt. Mă ruinează — așa cum am făcut eu cu tatăl său." Solness înțelege că nu poate construi singur, vrea însă numai „ajutoare și servi", transmiterea puterii sale îi e penibilă. De aceea se urcă singur, cu un curaj e drept admirabil, în turnul casei sale, la inaugurare, turn în aer, adică fără contact cu viața în devenire și se prăbușește. Desigur, antagonismul între generații pe care-l denunță

Ibsen e propriu societății în care înflorește individualismul bestial. O construcție socială are nevoie și de Solness și de Ragnar, și aprehensiunea celui dintîi n-ar mai avea obiect.

Desprinderea tinerilor de bătrîni în virtutea instinctului de a-și întemeia o viață proprie e studiată în *John Gabriel Borkman*. Un fost director de bancă stă închis în casă, singur, în etajul de sus, fiindcă sustrăgînd fonduri ale băncii, în scopul unor speculații, a provocat falimentul. A stat cinci ani la închisoare. Soția locuiește jos și amîndoi sînt întreținuți de o soră a acesteia, care a crescut și pe fiul lor Erhard, student. Doamna Borkman îl socotește pe soț un om sfîrșit, acesta însă visează ca prin muncă să-și refacă onoarea. Cîteșitrei apelează la tînăr. Sora doamnei Borkman îl roagă să devină moștenitorul ei, schimbîndu-și numele în Renthleim. Erhard refuză. Mama îl imploră să rămînă acasă sub îngrijirea ei. Studentul zice mîndru: „Stau sub propria mea înrîurire, mamă! Și sub puterea propriei mele voințe!" Borkman îl solicită să-i ajute să se reabiliteze prin muncă. Erhard răspunde: „Nu vreau să muncesc. Numai să trăiesc, să trăiesc, să trăiesc", Bătrînii sînt deci repudiați. Borkman afectat moare.

În *Copilul Eyolf*, se pune întîi problema compatibilității între creație și procreație. Alfred Almmers e un autor care nu are destulă energie să-și facă lucrarea lui personală. Atunci se dedică creșterii fiului său Eyolf. „Nu pot! Peste putință! — zice el — Aici nu mă pot împărți în două și de aceea mă las de ale mele! Eyolf să fie încoronarea familiei noastre. Și noua chemare a vieții mele este de a-l conduce spre aceasta." Bineînțeles, au fost uneori creatori foarte prolifici, progenitura carnală nu istovește fantezia. E adevărat totuși că unii intelectuali cu pulsație cerebrală mai scăzută nu pot suporta cele două moduri de perpetuare. Frumos din partea lui Allmers este de a nu invidia noua generație, ca Solness. Din nefericire, se ridică a doua problemă, de ordin aproape patologic. Soția lui Allmers este geloasă de locul pe care-l ocupă copilul în sufletul soțului și ajunge a-i dori chiar moartea. E drept că Allmers însuși nu numai că nu e în stare să cumuleze creația cu procreația,

dar nici nu poate să se decidă între copil și soție. „Nu, nu mai pot — exclamă el. — Trebuie să mă împart între Eyolf și între tine." Allmers e un caz rar de mediocritate și sterilitate. Ca și intuind situația, copilul se înecă.

Ibsen pusese fugitiv în *Strigoii* problema fericirii. Austerul pastor Manders gîndea cu totul religios. „Adevăratul spirit de revoltă — spunea — constă tocmai a cere fericirea aci în viață. Ce drept avem noi oamenii la fericire?" În halucinanta piesă *Rosmersholm* chestiunea e reluată pe larg. Fostul pastor Rosmer e un ratat distins și torturat care și-a pierdut credința ca și Renan și vrea să se dedice întemeierii unei adevărate democrații în Norvegia. Dacă ar fi Brand sau dr. Stockmann ar lupta aprig cu riscul de a rămîne singur. În fața rezistenței prietenilor săi, Rosmer șovăie. Îl sperie violența, spectrul rupturii. Își închipuie că poate cîștiga bătălia prin concesii și prin indulgență. „La o parte luptele pline de ură. Numai emulație. Toate privirile îndreptate spre același scop, toate voințele, toate spiritele în mers spre a înainta... spre a urca fiecare pe propria cale naturală. Fericire pentru toți... creată pentru toți." Efectul acestei ezitări este tristețea. Rosmersholmul e o locuință lugubră, unde copiii nu țipă și oamenii nu rîd. Nici vorbă, fără o năzuință către ceva sublim nu poate să existe adevărata bucurie. Un Rosmers rupe cu trecutul și n-are curajul să urce pînă la viitor. Soția sa, simțind că nu e fericit, se aruncă într-un torent, spre a-i îngădui să fie mai aproape de Rebbeka, geniu spasmodic care încearcă să scoată pe ex-pastor din apatie. Dar fiindcă nu e în stare să obțină de la el o operă pozitivă, îl îndeamnă să facă ceea ce unei Hedda Gabler i se părea un gest frumos, să se sinucidă. Rosmer și Rebbeka se aruncă în torent. Ca o variantă de ratat apare Brendel, modelul lui Sbilț din *Patima roșie*, care meditează o operă colosală pe care nu o va scrie niciodată, ca să nu profaneze ideile și să le vulgarizeze. „Operele mele importante nu le cunoaște nimeni, nici bărbat nici femeie. Nimeni... afară de mine."

În ultima piesă pe care a scris-o, *Cînd noi morții vom învia*, Ibsen tratează despre raportul dintre viață și artă.

Sculptorul Arnold Rubek a făcut o capodoperă, *Ziua învierii*, avînd model pe Irène. Ficțiunea ocupă acum tot spiritul sculptorului și femeia ca atare a căzut în umbră. „Imaginea zdrobește viața." Și Irène e o moartă. „Ți-am dăruit sufletul meu tînăr și viu — și am stat cu pieptul golit, fără suflet. Aproape am murit." Octavian Goga a preluat subiectul lui Ibsen în *Meșterul Manole*. Și acolo sculptorul Galea își încorporează pasiunea pentru o femeie într-o sculptură *Atlantida*, rămînînd frigid față de modelul însuși care strigă: *„Manole, Manole, zidul rău mă strînge..."*

Acesta e Ibsen, dramaturgul genial care poate fi comparat cu Shakespeare. Opera lui stă pe un paradox, contrazicînd toate tradițiile, eliminînd tipologia convențională a teatrului, fiind realistă, enigmatică și mitică, familiară și speculativă, încruntînd frunțile de gînduri, nu mai puțin spectaculoasă și zguduitoare. Ibsen a creat, mai ales în piesele moderne începînd cu *Nora*, teatrul dialectic în care intriga e de idei, conflictul desfășurîndu-se cerebral, fără conceptualizare totuși, cu o rară *vis dramatica*[1]. Helmer și Nora sînt idei, publicul se împarte zgomotos în două tabere, ideile lui Ibsen fiind sălbatec pasionale, ca și divinitățile nordice din *Edda*. Tipic ibseniană este traducerea conflictului ideologic într-o dramă hermetică în care eroii vorbesc sibilin și profetic, clar-obscurul conferind primarilor și avocaților profiluri legendare. Temele stăruitoare sînt lupta între minciună și adevăr, construcție și apatie. Între spiritul județean și cel umanistic, între trecut și viitor, patriotism și cosmopolitism, individualism și eroism, între duhul de compromis și linia justă, între animal și spirit, între fjord și mare, vale și munte, ceață și soare. Deși autorul nu participă direct la dezbatere, felul cum e pusă problema nu lasă îndoială asupra orientării lui progresiste. Este adevărată și nobilă ideea pe care omenirea o va sancționa în viitor. E mincinos ceea ce e apăsător, sumbru și injust.

Ibsen ne apare în portretul de bătrînețe cu favoritele sale albe și ochii albaștri scrutători pe sub ochelari ca un profesor rigid în creierul de gheață al căruia e greu a crede

[1] Forță dramatică (lat.).

că s-au născut grațioasa Nora și neliniștita Hedda. Cu toate astea, Ibsen cel adevărat era tumultuos, mușcător, pe rînd taciturn și clamoros, orgolios și plin de afecțiune, amator de farse, nu dușman al vinului, disprețuitor de onoruri și colecționar de decorații, iubitor al patriei și exilat de bună voie în Italia și Germania, un geyser fierbinte într-o Islandă glacială. Suedezii, în minte cu imaginea lui Brand, fură mirați cînd văzură un om elegant în haină de catifea, fin, însuflețit și amabil. Plăcu tuturor, mai ales femeilor. Mai tîrziu Ibsen purta redingotă strînsă pe talie, ochelari de aur și țilindru.

Incomprehensiunea l-a urmărit nu fără a i se recunoaște geniul. Trebuiau zece ani, socoteau ai lui, ca o piesă să fie înțeleasă. Era considerat de mulți ca „spirit negativ", „psiholog sofist", pictor al urîtului, alienat, dușman al religiei și al capitalismului, concepînd în stare de beție. Un microscopic poetastru îl puse la respect așa:

Eu sînt Blom,. nu-i supărare,
Tu... un Ibsen oarecare.

Dar numai unul găsi formula cea mai memorabilă cu care filistinii din toate erele înnorează viața creatorilor: „domnul Ibsen e o mare nulitate!" Ei bine, către acest soi de nulități întindem din cînd în cînd mîini recunoscătoare pentru sporul de frumusețe adus în lume și pentru marile porți deschise spre viitor.

LEV TOLSTOI

Lev Tolstoi este un scriitor așa de mare și de complex, încît a da într-o conferință deciziuni asupra întregii sale opere mi se pare hazardat. Mult mai potrivită mi se înfățișează metoda de a examina cîteva opere mai cunoscute și a face anatomia morală a eroilor respectivi. Rezultatele unei atari analize pot să slujească foarte bine ca o introducere la lectura operei întregi. Lumea de care se ocupă Tolstoi este, putem să spunem aceasta de la început, aproape exclusiv aceea aristocratică, sau, cu un cuvînt tipic, „*le monde*". Fără îndoială, cititorul așteaptă de la un scriitor așa de realist o privire critică asupra clasei aristocratice. Cine a citit cu atenție pe Tolstoi nu poate să nu admită că obține la închiderea cărților sale un conspect critic asupra lumii zugrăvite. Dar că Tolstoi s-a așezat deliberat într-o atitudine polemică nu se poate serios susține. Criticismul este un efect al acuității viziunii creatoare. Goya a zugrăvit pe regina Maria Luiza a Spaniei cu intențiile cele mai oneste și maiestatea sa a fost extrem de satisfăcută. Azi, însă, cînd contemplăm figura de o ținută indiscretă a reginei, cu zîmbet de intrigantă, cu o anume întoarcere apucată și populară a capului, ne dăm seama perfect de caracterul femeii și indirect de atmosfera curții spaniole sub Bourboni. Tolstoi este el însuși un aristocrat și vede cusururile tagmei lui ca un nobil luminat, avînd drept limite orizontul specific clasei sale. Tolstoi a încercat să înțeleagă țărănimea, a iubit-o și s-a îmbrăcat bucuros

în straie de mujic, însă haina singură nu modifică structura morală și, în ciuda cizmelor sale, teatral grosolane, bătrînul scriitor apare deghizat și de un rafinament bătător la ochi. Astfel, pastoralismul secolului al XVIII-lea, de care nu e străină nici pictura exuberantă a lui Watteau, era o încercare sinceră de a pricepe de la ferestrele palatelor și din parcuri, realitatea de dincolo. Ceea ce e limitat în viziunea tolstoiană e o garanție a seriozității, și ceva mai multă desfacere de sine ar fi apărut ca un idealism suspect și în disonanță cu vremea.

Anna Karenina este romanul lui Tolstoi cel mai popular înainte în Occident și protagoniștii săi principali, Vronski și Anna, ajunseră ca și Werther și Lotte sau cavalerul Des Grieux și Manon, să se desprindă din file și să trăiască o existență independentă, alimentată de imaginația cititorilor. Vronski se înscria drept bărbatul și amantul desăvîrșit, iar Anna ca femeia sublimă, victimă a dragostei ei vibrante. Este de observat că Tolstoi își alege teme umane universale, îndeosebi dragostea, pornind de la o treaptă aparent cu totul apolitică. Însă el nu tratează pasiunile abstract și iubirea dintre Vronski și Anna e aceea a unor oameni de lume, provocată, condiționată și viciată de mediul în care s-au născut. Și algele și plopii sînt plante, dar mișcarea lor aparține la două universuri deosebite, fiindcă algele se clatină în apă iar plopii în adierea aerului. Studiind universalitatea pasiunii în Tolstoi, o găsim demonstrată în specificitatea unei anume lumi. Romanul devine astfel social și politic și dacă autorul nu face deschis critica eroilor, noi putem judeca acești oameni atît de vii.

Anna, precum știți cu toții, se plictisește cu soțul ei Alexei Alexandrovici Karenin, motiv pentru care, deși mamă a unui copil, primește omagiile contelui Vronski și devine amanta lui. Dragostea e un fenomen eminamente irațional, care totuși se colorează cu motive. În unele privințe, Anna pare a avea dreptate, în altele agravează în chip învederat realitatea printr-o optică alterată. Urechile lui Karenin i se par prea lungi, obiceiul acestuia de a-și trosni degetele o agasează. Karenin sforăie în somn, este

pleșuv și afară de asta e cu douăzeci de ani mai în vîrstă. Asemenea argumente nu sînt convingătoare. Serghei, fratele lui Levin, are cincizeci de ani dar Varinka e îndrăgostită de el. Nici un om nu e lipsit de cusururi, dragostea le transfigurează și le face agreabile. Ca și Madame Bovary, Anna suferă de idealism, sau mai exact este romanțioasă, vrea imposibilul, bărbatul ideal ba încă și mai mult, un bărbat dedicat cu totul dragostei, precum ea, Anna, înțelege viața ca o manifestație erotică exclusivă și continuă. Caracterul de clasă al pasiunii Annei începe să se definească.

Dar să scrutăm mai de aproape pe Karenin, cel cu urechile clăpăuge. El este un înalt funcționar, obsedat mereu de ideea datoriei. Sensibilitatea nu-i lipsește, plînsul aproapelui îl cutremură, îi dă spasmuri. Karenin e de fapt un om sublim, plin de o surprinzătoare bunătate. Înșelat de soția lui, el nu se decide a o repudia, acceptă tacit ca Anna să trăiască, aproape sub ochii lui, cu Vronski, sau să se plimbe cu acesta în Italia. Cînd Anna delirează de febră puerperală, la nașterea unui copil, care e al lui Vronski, Karenin, zguduit, îngăduie amantului să vadă pe culpabilă, el însuși îngenunche lîngă patul acesteia. Fără o fire congenital generoasă, aceste gesturi nu s-ar putea explica. Totuși Karenin își relevă mentalitatea lui de clasă aristocratică prin sforțarea de a combate pornirile inimii. Sentimentul dezordonat e vulgar, un om de lume trebuie să-l înlăture și să-l acopere. Ceea ce surprinde la Karenin este răceala, rigiditatea mortală, solemnitatea. Omul acesta sensibil devine dur, cînd cineva izbucnește în lacrimi, fiindcă emoția strică compoziția impasibilă a feței cerute de bon-ton. Pentru a-și anula pornirile umanitare ale inimii, Karenin caută scăparea în principii, în săvîrșirea datoriei, în conformismul la regula socială. Nu e de ascuns că, în parte, Karenin are dreptate. Omul lăsat în voia pasiunilor e un sălbatic. Individul trebuie să-și acorde impulsiile proprii cu sensul general al societății al cărei membru este, devenind o ființă utilă, socială. Aspirațiile societății nu sînt în contradicție categorică cu acelea ale individului, însă ele moderează idealismele solitare și necontrolate,

supunîndu-le unei direcții raționalizate, întemeiate pe experimentarea realităților. Nimeni, dacă nu e dement, nu se îndrăgostește de regina Angliei, știind că o atare pasiune nu duce la nimic bun. Totul în viață este de a proporționa zvîcnirile sincere ale naturii proprii, cu conduita rațională impusă de experiența socială, fără a exagera nici una din ele, rămînînd om și cetățean. Karenin, însă, aparține unei clase îmbătrînite, care, de frica de a nu dispare, anihilează complet individul creator, înjghebîndu-și o apărare colectivă, un spirit de corp, în care personalitatea apare ca o lipsă de *„usage du monde"*[1]. Întîi de toate, Karenin este obsedat de ideea onoarei, adică de felul cum se înregistrează purtarea sa și a familiei sale în opinia mondenă. În niște lecții ținute, acum cîțiva ani, sub titlul *Domina bona*, în care analizam, între altele, „ambițul", onoarea de familist a lui Jupîn Dumitrache, încercam să definesc spiritul aristocratic. „O notă a aristocrației — ziceam — este sentimentul continuității între generații, nutrit prin documente și tradiție. A doua notă este, implicit, închiderea în castă prin excluderea altora care sînt declarați paria. Fără exclusivism nu există noblețe și toate satisfacțiile aristocratului, chiar cînd nu se mai bucură de privilegii materiale, vin din admiterea unei fatalități care exclude pe alții din cercul de electiune. Acum putem înțelege și ce este onoarea. Acest sentiment nu se leagă de vreun cuprins moral absolut ca, de pildă, a nu face crimă, a nu înșela, a fi milostiv. Dimpotrivă seniorii făptuiau omoruri, înșelau, brutalizau. Dacă unii nu comiteau astfel de abateri de la etică, asta se explică prin aceea că nu mai țineau la onoare, preferînd umilința creștină (deși tinzînd a-și face un privilegiu și din acest sentiment, prin excluderea vulgului de la anumite ceremonii de caritate, ca «spălarea picioarelor»). Însă un aristocrat este prin definiție «orgolios». Onoarea e sentimentul rezultînd din aplicarea de restul oamenilor." Judecînd în proiecția acestor observații pe Karenin, este evident că preocuparea lui nu este de opinia oricui, ci numai de aceea a societății

[1] Experiență în contact cu lumea (fr.).

înalte. Fapt este că la el aparența primează asupra fondului. „Ceea ce preferă — zicea despre el Anna — sînt convenienţele, minciuna." Cînd Anna îi declară fățiș că este amanta lui Vronski, Karenin se pietrifică și invită pe soția vinovată să păstreze aparenţele, să-i salvgardeze onoarea. Supunînd situația sa unui raționament, Karenin găsește că nu este legitim ca el să sufere pentru o femeie fără onoare, fără inimă, fără religie. Important pentru el apare de a ieși din criză în chip înțelept și corect. Linia de conduită pe care și-o alege este de a respinge divorțul ca fiind în contradicție cu sanctitatea căsătoriei. Dorința lui e de a ignora adulterul soției sale, cu condiția ca soția sa să se poarte astfel ca societatea să nu fie scandalizată. Vronski nu e admis în casă, motiv pentru care amanții se întîlnesc aiurea. În curînd, însă, purtarea Annei devine așa de stridentă, încît scandalul nu mai poate fi tăinuit. Lui Karenin nu-i rămîne decît să salveze ce se mai poate salva, adică din unghiul de vedere al clasei sale, calmul, spre a înlătura trivialitatea, după concepția sa, a durerii manifeste. Atunci se aruncă în brațele religiei. După cum vedem, religia ajută oamenilor din categoria lui Karenin să evite spasmul, lupta deschisă cu viața și să îndreptățească distanța. Cînd se insistă asupra lui Karenin să accepte divorțul, acesta declară că va consulta, în calitate de credincios, legea creștină. El devine impasibil cu voluptate, găsind în cazul său un izvor de consolație. Citează (aș zice) cu entuziasm întîmplarea unei mame care, pierzîndu-și unicul fiu și abandonîndu-se credinței a ajuns să mulțumească lui Dumnezeu de moartea copilului pentru fericirea aflată în religie. Ca să putem trăi trebuie să ieșim din subiectul nostru, să ne obiectivăm, să dăm o rațiune suficientă fiecărui gest. Obiectivarea lui Karenin este însă monstruoasă, constituind o birocratizare a vieții morale, conducînd la extirparea oricărei ingenuități. Îți vine să crezi că soțul înșelat cade în genunchi lîngă patul soției bolnave dintr-o obligație religioasă, convențională, spre a dovedi că poate înfrînge ura, mai omenească și mai scuzabilă în situația sa. Impulsiva Anna, în ciuda nobleței purtărilor soțului, nu-și poate reprima antipatia.

Ne așteptăm ca Vronski să fie contrariul lui Karenin, bărbatul spontan, ascultînd numai de logica sentimentelor. În general, publicul cititor, precipitîndu-se, sărind rîndurile și reconstituindu-le cu fantezia, are tendința de a vedea în el un astfel de personaj. Dar o lectură atentă ne pune în fața unei imagini mult mai realistă. Aparținînd aceleiași clase aristocratice, Vronski nu poate să se deosebească substanțial de Karenin, și Anna este doar victima unei iluzii. Fără îndoială, Vronski este mai tînăr și mai frumos, totuși astea sînt însușiri puțin decisive în dragoste, unde transfigurarea e totul. Ca și Karenin, Vronski își raționalizează viața, conducîndu-se după un cod de valabilitate strict mondenă. „Acest cod îi prescria, de pildă — spune Tolstoi — să plătească o datorie de joc unui escroc, dar nu-l îndemna să achite nota croitorului; îi interzicea minciuna, cu excepția acelora față de femei; îl oprea să înșele, afară de cazul cînd avea de-a face cu un soț; îi îngăduia ofensa, nu și iertarea injuriilor." Vronski cultivă sîngele rece, simularea calmului, chiar și în stările de concitație și e tot atît de imperturbabil îndrăzneț la curse sau în dragoste, fiindcă îi plac deopotrivă caii și femeile. Succesul său față de femei se explică prin aplombul cu care debitează frazele galante, pasionale în conținut, corecte chiar afectat reci, în formă. Întrebat de Anna pentru ce merge la Petersburg, Vronski răspunde: „De ce merg?... Știți bine că nu merg decît pentru a fi acolo unde sînteți; nu pot să fac altfel."

Apoi, ca și alarmat de excesul de ton, își cere, monden, scuze: „Vă rog să mă iertați, dacă ceea ce v-am spus vă displace..."

Vronski păstrează o măsură în violența pasiunii făcînd-o de bon-ton. Astfel și frate-său, frecventator exclusiv al lumii de la curte, își face, cînd vorbește despre un subiect penibil, o figură surîzătoare, ca de om glumind în chip inofensiv. Vronski vede în dragoste un sport periculos, dar cu atît mai plăcut. Karenin însuși recunoaște că primejdia este o condiție indispensabilă în cursele ofițerești de echitație, în care Vronski concurează cu riscul de a fi ucis. O anume dezordine supravegheată, o nebunie dirijată

nu este incompatibilă cu bon-ton-ul aristocratic. Există o celebră compoziție muzicală de Arcangelo Corelli *Folies d'Espagne*[1] de o nebunie rezonabilă și decentă. Mama lui Vronski este la început măgulită de aventura fiului său: „Nimic, după ea, nu formează mai bine un tînăr decît o dragoste în lumea mare". Vronski, desperat de boala Annei, încearcă să se sinucidă. Asemenea gesturi riscate, repede emendate, pun și mai desăvîrșit în valoare egalitatea de caracter. Puțină extravaganță studiată la un tînăr de familie *„c'est se distinguer"*[2]. Tinerii eroi nobili din romanele lui Tolstoi fac, în mod obișnuit desfrîuri și pozne tolerabile. Iașvin, prietenul lui Vronski, e cartofor. Un alt amic, Volkov, se urcă pe acoperișul casei, notificînd de acolo că e trist și adormind în sunetul marșului funebru, cîntat de ceata lui. Un altul acostează femeile onorabile. Vronski este bogat și administrează foarte bine, totuși face datorii. Oarecare zăpăceală șade bine unui om de lume și nu strică *„la bienséance"*[3]. Gesturile magnanime și vitejești pe care le face Vronski trebuiesc considerate ca ieșite din sentimentul obligațiilor de clasă. Vronski are și el „ambițul" lui. În gară, în prezența Annei, oferă două sute de ruble văduvei unui accidentat. Ar fi salvat de la înec o femeie. Dar acolo unde se verifică soliditatea afecțiunii, în dragoste, Vronski rămîne un amator, nici chiar un profesionist damnat, fascinat de genul feminin ca Don Juan. El rămîne fermecat de ingenuitatea tinerei Kitty și se poartă în așa chip încît aceasta ia lucrurile în serios, se crede iubită și refuză propunerile de căsătorie ale lui Levin. Dar Vronski frecventează pe Kitty pentru a-și produce cîteva clipe delicioase, fără măcar conștiința că prezența sa poate să cauzeze dureroase dezamăgiri. „Mirarea lui ar fi fost mare — scrie Tolstoi — dacă ar fi aflat că Kitty ar deveni nefericită neluînd-o în căsătorie. Cu greu ar fi admis că niște raporturi încîntătoare pot fi periculoase și că mai ales pot să-l oblige a se căsători. Niciodată nu întrevăzuse posibilitatea căsă-

[1] *Nebuniile Spaniei* (fr.).
[2] Să se distingă de ceilalți (fr.).
[3] Buna-cuviință (fr.).

toriei. Nu numai nu înțelegea viața de familie, dar, din punctul său de vedere de celibatar, familia și în special soțul aparțineau unei rase stranii, dușmane și mai ales ridicule." Într-un cuvînt, Vronski a ajuns la noțiunea de gratuitate, de plăcere în sine, semn tipic al clasei sale. Werther, un exemplar din familia de îndrăgostiți căreia îi aparține și Vronski, are cu totul altă viziune, e un om cu instinct de familist. Werther găsește pe Lotte în mijlocul fraților și surorilor sale (sînt în total opt copii) de diferite vîrste, împărțindu-le după amiază pîine cu unt. Scena îl răpește. Altă dată se va juca el însuși cu acești copii, tăvălindu-se pe jos. El visează fericirea de a fi membru al acestei familii, iubit de copii ca un tată și, bineînțeles, de Lotte.

Vronski apare, la un examen superficial, ca un om zguduit de pasiune, abandonat în voia ei, însă, de fapt, el nu are intenția să se izoleze de societatea bună și nu calcă *„la bienséance"*. O aventură, ca a sa, nu are nimic compromițător pentru el. Și fratele lui e de aceeași părere și singura plictiseală este că „în loc înalt", această legătură displace. Vronski are tactul să plece cu Anna în străinătate, iar în Rusia de a locui cu ea la țară, somptuos, totuși discret. Cînd vine la Moscova, în așteptarea pronunțării divorțului Annei, nu locuiește la hotel în același apartament cu Anna, evită a apărea în lume împreună cu ea. Gustul Annei de a se prezenta la operă într-o toaletă luxoasă aruncînd în acest fel mănușa opiniei publice restrînse a societății bune, îl socotește regretabil.

„...te rog să-mi explici — îi spune Anna — pentru ce nu trebuie să ies."

„Fiindcă asta poate să-ți atragă"... răspunde Vronski, neterminînd gîndul și tulburîndu-se.

Voia să spună că Anna își va atrage blamul opiniei publice, fiind o femeie desconsiderată. Cu alte cuvinte, Vronski nu are despre Anna o părere mai bună decît Karenin însuși. În curînd începe să se agaseze, să devină iritabil, fapt ce afectează profund pe Anna și o conduce la gestul funest de a se arunca înaintea unui tren. Este evident că Vronski, prin educația lui de clasă, nu se poate fixa și

consuma într-o pasiune, că pasiunea lui este de fapt o plăcere, un fel agitat de a omorî timpul și că, în fine, mai presus de toate, pentru el, stă *„la bienséance"*, opinia a patruzeci de persoane din lojile operei în zi de abonament și care constituie *„le monde"*. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu Werther. Acesta are nenorocul ca femeia pe care o iubește să fie măritată. Cînd își dă seama că e imposibil a avea pe Lotte, pe care nu încearcă niciodată, în mod serios, s-o smulgă căminului ei, Werther se sinucide. Vronski însă cucerește pe Anna și nu moare atunci cînd aceasta, desperată, se sinucide, ci ca să uite, își găsește o distracție foarte potrivită pentru un ofițer, luînd parte la campania din Serbia. Îl aflăm, la sfîrșitul romanului, într-o gară, foarte trist, firește din cauza teribilei lui dureri morale dar și fiindcă îl dureau dinții. E de la sine înțeles că amîndouă aceste dureri se vor vindeca și Vronski își va relua locul în societatea bună.

Continuînd paralela, între Werther și Vronski, constatăm o deosebire structurală. Vronski este un exponent distins al clasei sale, Werther e un geniu, în intenția lui Goethe deci, după filozofia acestuia, o ființă pe deasupra oricăror reguli sociale. Geniul se cade să fie lăsat în libertate și a cenzura înclinațiile lui, contra moralei curente, pentru o femeie măritată, n-are sens. Curiozitatea cazului este că femeia iubită, neîmpărtășind totuși dragostea geniului, arată pentru el o mare gingășie și un mare respect, jenîndu-se aproape să spulbere o iluzie ce poate fi creatoare. Cît despre Albert, nu s-ar putea spune că nu-i cam plictisit și ușor gelos, însă niciodată nu depășește granițele unui anume respect pentru tulburătorul liniștii sale. Ba mai mult, Albert simțind că Werther e apăsat de prezența sa, iese din odaia Lottei, deseori, atunci cînd intră exaltatul erou. Știm cu cîtă părere de rău Albert ia cunoștință de moartea prietenului, a cărei cauză o cunoaște prea bine. Sîntem îndreptățiți să credem că dacă Goethe ar fi voit să evite deznodămîntul patetic, ar fi pus pe Albert să dea libertate soției de a se iubi cu Werther. Îngăduitori se poartă unul față de altul Karenin și Vronski, dar ca oameni

de lume, respectuoși de convenienţe, nici unul din ei nu se crede superior celuilalt. Atingem aspectul *cultural* al lumii descrise de Tolstoi. În general, *Tolstoi rectifică* valuta geniului; în analiza vieţii mondene, el a înţeles că genialitatea şi bon-tonul sînt două lucruri inamice. Cultura nu e scop în sine în această clasă, ci o poleială, o convenienţă. Desigur aceşti oameni sînt fini, vorbesc franţuzeşte şi englezeşte, fac teologie, filozofie, sociologie, etnografie, nu se ridică totuşi deasupra mediocrului. Karenin citeşte cărţile, nou apărute, de artă şi poezie, cu toate că nu simte nici o atracţie pentru aceste domenii. Face asta spre a se conforma mediului. Membrii acestei societăţi sînt abonaţi la teatru unde merg să fie văzuţi, nu ca să vadă spectacolele. De bon-ton este a sosi după începerea şi a pleca înaintea sfîrşitului spectacolului. Sînt tipice fraze de felul acesta: *„Prinţesa Betsy părăsi teatrul, fără a aştepta finele ultimului act"*. Decorul cere să nu te ambalezi, burghez, de frumos, să nu te entuziasmezi, să afectezi o anume indiferenţă. În calitate de oameni de spirit, Vronski şi Anna îndeplinesc religios în Italia acest comandament. Vronski face pictură, pastişînd onorabil şi privind oarecum ironic un pictor de talent a cărui superioritate este bătătoare la ochi. El trece, fără dramă, la alte ocupaţii mai practice, căci a reuşi cultural nu e indicat pentru un adevărat om de lume. Vronski călăuzi cîteva zile un prinţ străin. „Imaginea pe care o vedea — zice Tolstoi — era aceea a unui om sănătos, sclivisit, foarte nătîng şi încîntat de persoana sa, de umoare egală cu superiorii, simplu şi băiat bun cu egalii, rece, binevoitor faţă de inferiori, dar păstrînd mereu înlesnirea şi manierele unui gentleman." Vronski se purta exact la fel şi-şi făcuse un merit din asta pînă acum; dar cum juca faţă de prinţ un rol inferior, aceste aere dispreţuitoare îl exasperară. „Ce personaj neghiob; e posibil oare să-i semăn! gîndea el. De aceea, peste o săptămînă, respiră cînd părăsi oglinda incomodă a sa pe peronul gării.

Acesta este Vronski, amantul Annei Karenina.

Să ne oprim puţin şi la Anna. Cazul ei are, cum am zis, multă asemănare cu acela al doamnei Bovary, nemulţu-

mită și aceasta de soțul ei. Madame Bovary este o provincială și o mic-burgheză și Rodolphe a putut să-i pară de o calitate socială superioară. Ea are mirajul luxului, al lumii mari. Anna trăiește cea mai rafinată existență cu putință, aparține societății înalte, mirajul ei nu mai este în sus ci în jos. Aspiră la anume primitivism senzual, la o satisfacție erotică pentru care simte nevoia unui om dedicat exclusiv amorului. George Sand, în *Indiana*, ridică pasiunea la rangul de rațiune în viață a femeii, declarînd că dragostea e virtutea acesteia și visînd un bărbat, gata să guste chiar voluptatea morții, aruncîndu-se cu iubita în brațe într-o cascadă. George Sand concepea dragostea ca o ieșire din civilizație și o întoarcere la natură, în asta constînd romantismul ei. Anna înțelege prin viață a fi exclusiv absorbită de iubire, orice distracție a lui Vronski o alarmează, devine de o gelozie iritată. „Pricepea dragostea — spune Tolstoi — ca scopul unic al vieții amantului său și nu-l înțelegea pe acesta decît din acest unghi de vedere". „Vreau să fiu iubită — strigă ea — și dacă nu mă mai iubești, totul e sfîrșit". „Mereu dragostea"! începe a se posomorî Vronski, din ce în ce mai plictisit. Din nefericire, el are dreptate și eroarea e de partea Annei și explică trista ei cădere. Dragostea nu poate să se prefacă în profesie gratuită, în scop în sine. Ea e o criză pînă la constituirea familiei și o ambianță după aceea, stimulînd energiile omului pentru scopuri depășind plăcerea. Numai în romanele proaste, eroii se iubesc într-una, stînd îmbrățișați pe toate filele; în viața normală, erotica are nevoie de lacune, pentru ca spiritul să-și păstreze tensiunea, iar, mai ales, contrarietatea în dragoste e creatoare de energii și de elanuri. Dolly, soția onestă și înșelată a ușuratecului și, de altfel, simpaticului și bunului Oblonski, printr-o optică de femeie cinstită, obosită de virtute, dă dreptate Annei, aproape admirînd-o. „Dacă n-aș fi iubit pe soțul meu — declară ea — aș fi făcut la fel! Ea a voit să trăiască, nu e oare aceasta o nevoie pe care Dumnezeu a pus-o în inima noastră?... Anna a avut dreptate, e fericită, face și pe altul fericit." În realitate, precum se știe, Anna nu

e fericită și Vronski, în cele din urmă, nici el. Ce înseamnă a trăi? A rîde și a plînge, a iubi și a urî. O beatitudine continuă e ca un rai în care nu plouă niciodată și nu există toamna cu splendida, melancolica scuturare galbenă de frunze uscate. Un rai în care nu ninge și nu bate vîntul e mai rău decît iadul. Anna voiește, într-un eden erotic, îmbrățișarea perpetuă, neținînd seama că nu putem să ne sărutăm într-una fără a ne sufoca. În Anna, Tolstoi a simbolizat *apetiția către viața brutală a eroilor din clasa trăind în moliciune, naturalismul predilect omului otios*. Levin coseşte fîn împreună cu țăranii și declară a nu fi încercat niciodată în viață o mulțumire mai mare. Însă el e un bogat moșier, căruia puțină mișcare îi dă poftă de mîncare. Dacă ar pierde moșia și ar trăi din cosit, am fi curioși să-l întrebăm, din nou, dacă-și mai menține opinia. Primitivismul claselor de sus e suspect de rafinament și, orice s-ar zice, și Levin, amator de cosit, și Anna, căutătoare a iubirii frenetice, și Vronski alergător în cursele de cai, sînt niște rafinați. În definitiv, chiar sinuciderea Annei, oricît de dramatică, privită subiectiv, poate fi prin raport la psihologia de clasă, căutarea unei senzații tari în moarte. Dragoste și moarte, iată un binom plăcut romanticilor. A comite un asemenea gest desperat devine la o mondenă o nebunie de bun-gust.

Majoritatea eroilor din *Anna Karenina* trăiesc paradisiac ca niște pești de aur într-un bazin de cristal. Orice crispație a apei este abolită, o providență le scoate înainte tot ce le trebuie spre a trăi somptuos. O problemă a existenței materiale nu există pentru Anna, tot ce dorește sub acest raport se înfăptuiește îndată. La țară, se instalează într-un interior de un lux, după opinia modestei Dolly, mirific. Totul se face *„á l'anglaise"*[1], amanții se întîlnesc dimineața la gustare, ceremonios, apoi se despart. Luxul și protocolul se extind și în camera copilului, unde sînt balansoare, băi, trăsurici, totul nou, englezesc, vizibil costisitor. Copilul are o femeie de serviciu rusă, o doică și o bonă engleză, care, la fiece cuvînt al Annei, răspunde: *„Yes, milady"*[2]. Oblonski întîm-

[1] După manierele englezești (fr.).
[2] Da, stimată d-nă (engl.).

pină jovial anume dificultăți materiale, problema severă a existenței nu se pune niciodată pentru el. Contractează datorii și găsește oricînd o sinecură. „Era născut — spune romancierul — printre puternicii acestei lumi. O treime din personajele atașate la curte sau la guvern fuseseră prieteni ai tatălui său și-l cunoscuseră din scutece; o a doua treime îl tutuiau; a treia era alcătuită din bunii săi amici; în consecință, avea drept aliați pe toți dispensatorii bunurilor pămîntești, sub forme de slujbe, ferme, concesiuni etc.; ei nu puteau să neglijeze pe unul de-al lor. Oblonski n-avu deci a-și bate capul spre a găsi un post avantajos." În aceste plăcute condiții, Oblonski își înșeală cordial soția, mănîncă mai ales la club, bînd de preferință șampanie.

Levin este exponentul unei alte categorii de aristocrați-moșieri, care par preocupați de a corecta soarta țăranului și a face dreptate socială. Nici vorbă că, privit omenește și prin raport la clasa lui, Levin este un om foarte simpatic, prin care Tolstoi a exprimat ceva din preocupările sale. Examinîndu-l atent, constatăm că Levin nu e un revoluționar, ci un moșier cu intuiția vagă a furtunii ce se ridică la orizont. Distincția între el și Oblonski este că în vreme ce acesta din urmă petrece nepăsător în așteptarea deluviului, de posibilitatea căruia nici nu are vreo idee, Levin face preparative de apărare, e hotărît să se salveze, propune reforme, se arată înțelegător, în maniera sa, dispus la concesii, generozități și caritați. Ba se pare chiar că se transpune în viața clasei exploatate, cu dorința de a participa la ea. Este cunoscuta sete de regresiune spre natură și lumea rudimentară, tipică și în literatura română din epoca moșierească și de care Eminescu însuși a fost, în chip genial, contaminat. De fapt țăranul era idealizat rousseauian, reprezentat mai naiv și mai grosolan sălbatic decît era în realitate. Levin nu se țărănește, lucru imposibil, ci începe să facă filozofie rustică. În general, el, și cei asemenea lui, filozofează interminabil (Levin chiar vrea să scrie o carte), căutînd în felul acesta să scape de strînsoarea problemei, s-o pună pe alt plan, avantajos claselor de sus. El e un reformist și, cînd dă greș cu utopiile lui, se aruncă în metafizică și re-

ligie. Nostim este că desfrînatul Oblonski e creştin practicant şi strînge cu uşa pe Levin să se mărturisească preotului în vederea căsătoriei. Levin este mîndru de a aparţine noblеţei, însă încearcă a fi purist ca şi catolicismul cînd a opus o contrareformă Reformei. Nobleţea, după el, trebuie să se întemeieze pe muncă, şi aristocraţi veritabili sînt, în concepţia sa, oamenii care pot arăta, în trecutul lor, trei sau patru generaţii oneste, aparţinînd claselor celor mai cultivate. Levin e un soi de junimist, preocupat a regenera clasa lui printr-o aparenţă de apropiere şi compromis cu ţărănimea, fără a renunţa la situaţia predominantă. Conservatorismul lui liberal se traduce în patriarhalism, Levin închipuindu-şi că cosind cot la cot cu ţăranii, a rezolvat problema rurală şi şi-a consolidat poziţia faţă de ţărănime. Levin e un moşier care înţelege să-şi îndreptăţească clasa, făcînd o administraţie bună şi echitabilă. Respectă pe ţărani, considerîndu-i asociaţi într-o muncă obştească şi e contrariat de defectele lor pe care, filantropic, vrea să le înlăture. Levin a observat că ţăranii sînt refractari tehnicii agrare noi, bineînţeles în favoarea instalaţiilor moşiereşti, şi se întreabă de ce. În cele din urmă, ajunge la încheierea că interesul personal călăuzeşte orice activitate umană şi că ţăranul nu vede ce rost poate avea o tehnică întru nimic profitabilă pentru el. „Constata cu părere de rău că interesele sale rămîneau opuse acelora ale muncitorilor", fiind totuşi hotărît a nu renunţa la interesele lui. Idei de reformă încolţesc în capul său, pentru că Levin nu vrea să admită în nici un chip că ieşirea din contradicţie nu poate fi decît revoluţia, prin răsturnarea clasei sale. Propune ţăranilor o asociere cu ei, însă ţăranii îl ascultă prudenţi, avînd bănuiala că stăpînul urmăreşte un scop ascuns. Această difidenţă este pe o observare pe care Tolstoi o face în chip curent şi acut asupra ţăranului îmbiat la întovărăşire cu boierul filozof social. Ce-i drept, ţăranul are dreptate. O rezolvare serioasă ar fi constituit-o faptul ca Levin să renunţe la patrimoniul său, împărţind pămîntul la ţărani şi păstrîndu-şi pentru el atîta pămînt cît ar fi putut singur lucra, devenind astfel el însuşi ţăran, însă în cartea pe care Levin o

pregătește nu e nici vorbă de așa ceva. Levin nu pune reaua stare agricolă a Rusiei în sarcina inegalității proprietății funciare, admițînd deci această inegalitate, în virtutea căreia lumea rămîne împărțită în moșieri și țărani săraci. Vina, după el, o poartă introducerea prematură a civilizației europene, a căilor ferate. Cu alte cuvinte,

Și cum vin cu drum de fier
Toate cîntecele pier.

Levin profesează dar teoria eminesciană a patriarhalității. Să nu uităm că Levin are un frate comunist, prin care clasa sa pare a merge pînă pe marginile abisului. Acest frate e prezentat totuși ca un erou dostoievschian la periferia societății, tuberculos, alcoolic, trăind cu o femeie de moravuri ușoare, de altfel devotată. Nimeni nu-l ia în serios și de fapt nici muribundul însuși nu conspiră. Prezența sa în roman apare mai mult ca o metodă de a minimaliza comunismul, înfățișîndu-l ca o utopie dureroasă ridicînd în fața lui o problemă metafizică, aceea a morții.

„...Mereu mă gîndesc la moarte — zice Levin — totul e vanitate, trebuie să murim! Îmi place munca, dar cînd mă gîndesc că acest univers ai cărui stăpîni ne credem se compune din puțin mucegai acoperind suprafața celei mai mici dintre planete! Cînd mă gîndesc că operele noastre, tot ceea ce credem că facem măreț sînt echivalentul cîtorva fire de pulbere!"

Raționamentul lui Levin, sistematizat, sună cam așa:

Inegalitatea dintre mine, moșier, și tine, țăran, constă într-aceea că eu am o porțiune mai mare de mucegai pe un fir de pulbere.

Însă realitatea cea mare a lumii este neantul veșnic, în care sîntem egali.

Ergo, este fără folos pentru tine a reclama ceva din mucegaiul meu terestru.

Acesta este bravul Levin, moșier filantrop. Nevoind să cedeze patrimoniul său de pulbere țăranilor, Levin caută a se apropia de țărani sentimental. Bunăoară, e bîntuit o vreme de ideea de a lua o fată de țăran de nevastă. Feuda-

lii au simțit totdeauna atracție pentru frumusețile rustice. Îndată ce Levin se încredințează că Kitty îl iubește, renunță repede la femeile din popor și acceptă cu plăcere o soție din clasa sa. Ca bărbat și soț, Levin înfățișează un specimen mult mai simpatic de om decît Vronski, așa precum Kitty se opune, prin inocența ei, Annei. Tolstoi este eminent, comparabil în aceasta cu Goethe, în a descrie dragostea modestă, casnică, cu toanele, bucuriile și mizeriile ei mărunte, în care momentul graviditătii joacă un rol preponderent. Eroticii himerice i se opune una domestică, la îndemîna noastră. Levin însă crede că o asemenea existență cîmpenească la uzul moșierilor îl conciliază cu țărănimea, a cărei viață o consideră „frumoasă, simplă și pură". Un timp visează a-și cumpăra un petic de pămînt și a se amesteca cu țăranii, ceea ce nu-i decît o inofensivă reverie de senior rural. Cum am spus, coborîrea lui la condiția țăranilor se reduce la simple exerciții de brutalitate, prin care afirmă de altfel neîncrederea lui în civilizație și consfințește ca bună și imitabilă înapoierea țăranilor. Levin reface o parte din experiențele Sfîntului Francisc, bucurîndu-se și el de sora apă pe care o primește în chip de ploaie, de-a dreptul pe pielea umerilor. Apoi bea apă din izvorul în care un bătrîn cosaș a muiat coasa ștearsă cu iarbă. În timp ce igiena declară muștele pernicioase și recomandă distrugerea lor, Levin adoarme asudat, punîndu-și capul pe un morman de iarbă cosită și simte o senzație de voluptate de a fi gîdilat de muște și alte gîngănii. Desigur, asemenea petreceri sînt cu totul întîmplătoare, căci Levin e considerat în lumea înaltă ca un bărbat întru totul *„comme il faut"*[1].

Geniul lui Tolstoi constă în a fi evitat romanța erotică și descripția idealistă a oamenilor. O simpatie tehnică îmbrățișează pe toți eroii, buni și răi, fiind deopotrivă buni pentru autor ca oameni. Cine s-ar gîndi să blameze pe nefericita Anna? Și totuși Anna e blamabilă ca produs al unei societăți ce-și pierde echilibrul. Nimic patologic nu intră în conduita sa, cum observă Vogué, ea nu e un caz clinic cum ar fi devenit în paginile fraților de Goncourt. Anna e pur și

[1] Așa cum trebuie să fie (fr.).

simplu femeia în anume condiții istorice și geografice, o expiatoare a unei exacerbări a instinctului erotic de care nu e vinovată. Dacă iubirea în sine, care e cauzatoare de bucurii și amărăciuni, ar trebui în mod necesar să producă drame de felul aceleia a cărei victimă e Anna, atunci textilistele ar trebui să se spînzure cu firele pe care le produc. Însă asemenea accidente nu se întîmplă, pentru că învîrtirea vertiginoasă și orchestrală a fuselor cîntă mereu despre țelurile vieții, așezate dincolo de fericirea senzorială. În privința aceasta, Levin are dreptate.[...]

Olenin, eroul din *Cazacii*, are ceva din Vronski și ceva din Levin. Ca și cel dintîi, deși cu mai multă dezordine, e plictisit de viața mondenă și în căutarea unei pasiuni violente; ca și cel de-al doilea crede a găsi fericirea în afara civilizației. Este ceea ce la Moscova se cheamă „un tînăr de societate", e plin de datorii și n-a făcut niciodată nimic, neîmbrățișînd nici o carieră. Pleacă în Caucaz ca „iuncher", însoțit de ordonanța sa Vaniușa, care, caricatură ancilară a vieții cercurilor înalte, presară la tot pasul cîte o expresie franțuzească necorectă. Olenin este, în felul său, un romantic, narațiunea însă e, cu toată poezia, realistă, pentru că romantismul nu e intenția scriitorului, ci rezultatul studiului asupra unui tip de om. Atmosfera din *Cazacii* reface, aproximativ și cu cîteva decenii mai tîrziu, pe aceea din scrierile de inspirație exotică precum *Atala* de Chateaubriand. Olenin suferă o criză de rău al veacului, căutînd fericirile sălbatice într-un peisaj de o grandoare lunară:

„...Deodată, la distanța de vreo douăzeci de pași, cum i s-a părut în prima clipă, zări conturele lin ondulate ale unor mase enorme de o albeață strălucitoare și linia capricioasă a crestelor, profilîndu-se net pe cerul îndepărtat. Și cînd înțelese cît de mare era distanța care îl separă de munți și de cer, cînd își dădu seama de toată măreția munților, cînd se pătrunse de infinita lor frumusețe, fu cuprins de o spaimă mistică și crezu că totul e un vis, o nălucire!"

Oamenii sînt pe potriva acestui decor, boemi ai naturii. Unchiul Eroșka, bețiv și mare vînător, trăiește într-o ha-

rababură fabuloasă. Opincile, veşmintele ude sînt aruncate pe laviţe, alte opinci stau la muiat într-o cadă cu apă murdară, o găinuşă legată de picior ţopăie în jurul mesei, un erete e legat pe cuptor, un şoim pleşuv stă nu departe de el, iar Eroşka şade trîntit pe un pat mai scurt decît el cu picioarele întinse pe cuptor. Cazacii vînează, pescuiesc, chefuiesc, au deci o anume afinitate, în felul cum îl vede Olenin, cu un tînăr de societate care nu face nici o muncă rînduită. Tînărul monden nu are grija zilei de mîine şi e fericit să întîlnească o lume ce i se pare cu desăvîrşire slobodă de orice preocupare de existenţă, ca păsările şi fiarele. Visa Tolstoi o astfel de întoarcere la natură? Se pare că da. Meritul său de creator realist e de a ne fi dat toate condiţiile de a înţelege de ce un personaj ca Olenin e lovit de această sete de sordid şi nu un proletar. Oamenii care trăiesc în regiuni paludoase se înfioară la ţiuitul ţînţarului mai mult decît la dangătul unui clopot vestind dezastre. Trebuie să vină un băiat de bani gata, ca Olenin, cu pielea blazată de senzaţii imperceptibile, ca să guste voluptatea de a fi invadat de ţînţari.

„...Hotărî să rabde şi să se lase mîncat. Şi—lucru curios—spre amiază senzaţia asta i se păru chiar plăcută. I se păru că fără această atmosferă de ţînţari care-l învăluia din toate părţile, fără acest aluat de ţînţari pe care-l strivea cu mîna pe faţa plină de sudoare, fără usturimea asta neîncetată pe tot corpul, pădurea ar fi pierdut nota caracteristică şi tot farmecul ei. Aceste milioane de insecte se potrivesc aşa de bine cu vegetaţia sălbatică, aproape monstruos de bogată, cu nenumăratele lighioane şi păsări de care era plină pădurea, cu verdeaţa sumbră, cu aerul îmbălsămat, fierbinte, cu vinele de apă tulbure din Terek, care se infiltra în toate părţile şi gîlgîia ici-colo sub frunzişul pletos, încît ceea ce înainte îi păruse îngrozitor şi de nesuferit, acum începea să-i fie plăcut."

Preromanticii din familia lui Bernardin de Saint-Pierre căutase în natura exotică senzaţii mai delicate decît în saloanele civilizaţiei, mirosul de vanilie, savoarea ananasului, acidulaţia plăcută a chitrei şi a lămîiei, în nici un caz

senzațiile dureroase. Olenin, ca și Levin, profesează din cauza moleșirii lui de aristocrat un adevărat flagelantism. Traducînd în limbaj franciscan laudele intonate naturii de Olenin, vestitul cîntec al soarelui s-ar împlini așa:

Laudato si, Misignore, cum tucte le tue creature,
Spetialmente messor lo frate sole...

Lăudat fii, Doamne, prin fratele nostru țînțar,
Care este rău și împungător
Și ne-nvață, înțepîndu-ne și însîngerîndu-ne,
Ca prin durere să gustăm viața.

Olenin dă în Caucaz de frumusețea sălbatică în ființa Marianei, fata hangiului, crescută țărănește, care face, în cămașă, toate muncile casnice, mulge vacile, culege strugurii. Ca toate ființele naturii, are o anume solemnitate: „era nu drăguță, ci frumoasă în toată puterea cuvîntului. Trăsăturile feței sale ar fi putut părea virile și cam din topor, de n-ar fi fost statura ei înaltă și bine proporționată, pieptul ei puternic, umerii largi și, mai ales, de n-ar fi fost expresia severă și în același timp caldă a ochilor ei negri, alungiți, cu cearcăne de umbră..." Obosiți de idealul feminin grațios al secolului al XVIII-lea, marii romantici revin de fapt la viziunea unei femei statuare din erele de glorie ale anatomiei umane. Baudelaire cîntînd *La géante*[1] era un astfel de romantic:

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Conçevait chaque pour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante.
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.[2]

Mariana pare, într-adevăr, ivită într-un moment de vervă a naturii. Olenin, bineînțeles, ca orice ofițer din aris-

[1] Femeia-uriașă (fr.).
[2] Din vremea cînd Natura cu verva ei nestinsă
Concepea totul pentru copii monstruoși,
Mi-ar fi plăcut și mie o tînără gigantă,
Ca la picioarele unei regine un motan voluptuos (fr.).

tocrație, se îndrăgostește de ea și este dispus a o lua în căsătorie, cu toate că Mariana spune un lucru de foarte mult bun simț: *„Boierii nu se însoară cu fete de cazac"*. Tactul de mare creator realist al lui Tolstoi împiedică un deznodământ fad și romanțios. Olenin trece doar printr-o criză de entuziasm pentru viața primitivă. Dacă s-ar căsători cu Mariana, s-ar plictisi în curînd, de vreme ce un Vronski a simțit plictis cu mult mai complexa Anna. Olenin ar fi tînjit după societatea din Moscova și ar fi părăsit fata cazacului. Prin urmare, autorul face astfel ca Mariana însăși, afectată de împușcarea logodnicului, să privească cu indiferență pe Olenin și să-l lase să plece din țara tîntarilor.

O mare perspicacitate realistică dovedește Tolstoi în prezentarea cazului de conștiință al prințului Dmitri Ivanovici Nehliudov din *Învierea*. Acesta aparține de asemenea clasei lui Vronski și Oblonski.

„...Dacă ar fi fost întrebat de ce se socotea superior celor mai mulți oameni, n-ar fi putut să răspundă; nu dovedise în toată viața nici un merit deosebit. Vorbea bine englezește, franțuzește și nemțește, purta albituri, haine, cravate și butoni de manșetă de la cele mai mari magazine, dar aceasta nu era, o înțelegea și el, o dovadă de superioritate. Și totuși, fără umbră de îndoială, el avea simțămîntul superiorității lui. Toate dovezile de recunoaștere și de respect care i se aduceau i se păreau întemeiate și se simțea jignit cînd nu i se arătau."

Nehliudov, ca și Vronski, nu face ca ofițer nici o operă utilă.

„Nu muncea acolo deloc. Tot ce avea de făcut era să se îmbrace într-o uniformă minunată, croită și periată zilnic de alții, să-și ia casca și armele curățate de mîinile, gata să-l servească, ale celor care i le aduceau, să încalece pe un cal minunat dresat, crescut și bine hrănit tot de alții, și să se ducă la instrucție sau în inspecție cu aceiași oameni, să alerge în galop, să-și fluture sabia, să tragă la țintă și să-i învețe și pe alții să facă la fel."

Prințul asistă în calitate de jurat la un proces în care o prostituată, Maslova, este osîndită la patru ani muncă

silnică pentru o crimă pe care, după toate probabilitățile, n-o făptuise. Atunci își aduce aminte că acuzata este una și aceeași persoană cu o protejată a mătușilor sale, pe care, tînăr student, o necinstise. De acum, începe un lanț de întîmplări ce fac pe Nehliudov foarte simpatic cititorului. Totuși ceea ce face prințul nu este un simplu efect al bunătății sale, ci o criză morală explicabilă prin apartenența sa de clasă. Nehliudov vrea să salveze pe Maslova și pune în mișcare toate înaltele sale relații sociale. Portretele oamenilor de lume cu răspunderi în sectorul penal sînt excelente. Bătrînul prinț general Korceaghin mănîncă cu șervetul prins de vestă, mișcînd buzele senzuale pe deasupra lui. Prințesa-mamă șade mereu culcată printre dantele și panglici. Directorul închisorii bate mătănii și se închină la slujba religioasă la care adună pe deținuți. Un alt bătrîn general, de care depinde soarta deținuților, face spiritism și îndeplinește trista-i misiune cu o insensibilitate uimitoare:

„O dată pe săptămînă făcea, potrivit cu regulamentul de serviciu, o inspecție în toate cazematele și-i întreba pe deținuți dacă n-au vreo rugăminte de făcut. Deținuții îi adresau felurite cereri. El le asculta liniștit, fără a scoate o vorbă, dar nu le îndeplinea niciodată, pentru că le socotea neconforme cu regulamentul."

Acești oameni cu misiuni penibile au uniforme splendide, sînt semeți, cuviincioși, preciși și severi. Nehliudov, neizbutind să obțină achitarea Maslovei, se oferă să o ia în căsătorie, o însoțește pe drumul spre Siberia și are prilejul să vadă scene înspăimîntătoare, ca aceea a unui băiețel culcat, la un popas, cu capul pe piciorul unui deținut și în zeama curgînd dintr-un butoi cu murdării.

Este interesant că propunîndu-și o faptă așa de extravagantă, prințul Nehliudov nu e luat în deriziune de casta sa și nu găsește ușile închise. Aristocrația privește cu îngăduință o astfel de demonstrație de sensibilitate, socotind-o ca stînd bine unui prinț. De fapt Nehliudov trece printr-o criză de expiație, prin care clasa lui trage un profit, fiindcă demonstrează că e aptă de gesturi distinse. Alarmant ar fi ca prințul să se căsătorească de-a binelea cu Maslova, însă

acest lucru nu se va întîmpla, fiindcă fata, mai profundă, a intuit situația și, pretextînd a iubi pe altcineva, dezleagă pe Nehliudov de cuvîntul dat. Expiația dureroasă echivalează la Nehliudov cu țînțarii care pișcă pe Olenin. Ea îl face să guste, în fond, mai puternic, binefacerile vieții opulente. Cînd fata primește vestea grațierii, prințul, ajuns la marginile răbdării și, invitat de șeful ținutului, rămîne sincer încîntat de lux și confort. Ca și Levin, Nehliudov, tulburat de același sentiment obscur al bazelor oscilante ale clasei sale, are porniri reformiste, împarte pămînt țăranilor. Totuși, nu rezultă de nicăieri a fi sărăcit. Presupunînd că ar fi făcut gestul teatral de a renunța la tot patrimoniul său rural, în ordinea socială sub care trăiește el n-ar rămîne mai puțin un prinț și un privilegiat. Toată societatea bună ar fi sărit, ca în cazul lui Oblonski, să-i procure un post tihnit și lucrativ. De altfel, ar fi putut trăi numai din datorii ca prietenul său din vremea studenției, Schönbock, care pansează o cățelușă cu o batistă costînd cel puțin douăzeci și cinci de ruble duzina. „Mătușile nu mai văzuseră niciodată asemenea oameni și nu bănuiau că Schönbock avea datorii de aproape două sute de mii de ruble, pe care știa că n-are să le poată plăti niciodată, așa că douăzeci și cinci de ruble mai mult sau mai puțin n-aveau nici o însemnătate pentru el."

Război și pace este momentul epic colosal, în care intră ca personaj colectiv toată societatea bună a Rusiei din jurul anului 1812, o pinacotecă grandioasă a figurilor unei epoci întregi, un munte tăiat de sus pînă jos, spre a i se vedea structura de la pisc pînă la straturile inferioare. Aci sînt sute de Vronski, de Oblonski, de Karenini și de Levini, implicați în intrigile saloanelor ori în învălmășeala luptelor. Aceiași oameni sînt văzuți pe fotolii cu tapițerie și printre picioarele cailor, pe cîmpul de bătălie. Umanitatea este analizată de la fetița acuzînd întîiele instincte erotice, dîndu-și păpușa unui băiat să i-o sărute, și pînă la bătrînul agonizînd. Tolstoi e bijutier și sculptor de torsuri nemăsurate, un Cellini și un Michelangelo. Niciodată un artist n-a fost mai complet și n-a cunoscut sufletul uman cu mai multă

exactitate. Tolstoi vede tot atît de acut tremurarea firului de iarbă și tortura stejarului.

Război și pace este un roman proustian, fără metoda lui Proust: monografia aristocrației așezate experimental în toate situațiile posibile, la umbră și la lumină, spre a i se studia umanitatea. Și aici, ca și în alte părți, avem de-a face cu oameni eterni, studiați pe loc, în societatea lor. Romanul nu este nici ierbar, nici seră, ci o sublimă expediție în sufletul omenesc. Metodele, literar vorbind, sînt ale lui Balzac întregit cu Stendhal, în scopul de a se descrie atît viața latentă, speculativă, cît și eroicul. Obiectul este pe rînd individul și masa. Se vorbea odată de sufletul slav ca de o nebuloasă și Tolstoi era clasificat și el printre descriptorii de firi irațională. Și totuși, nu cunosc un artist mai franc pozitiv, mai umanist, mai grec, pot să zic, pentru care totul este inteligibil, apt a fi tradus în sculptură. Ceea ce e particular la Tolstoi, ca și la Cervantes sau Balzac, este ruperea proporțiilor zilnice, ceea ce, cu un termen înțeles just, se cheamă: „caricatură". Toată lumea exige azi la noi „exagerarea conștientă", dar cînd ceva este în mod flagrant scos în relief se afirmă peiorativ că s-a caricat. Însă șarja este procedeul tehnic clasic al marelui creator, condiționînd însuși realismul său. Mușchii michelangiolești sînt ca niște funii de corabie, capul lui Hercul e o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de lumînări aprinse sau printr-o vitrină cu ape alungite, asimetrice, tremurate. Ce înseamnă de altfel medie statistică? O abstracție. Cine poartă un nas statistic rezultat din împărțirea totalului la numărul componentelor? Realitatea este diformă, disproporțională, singulară și geniul are această putere de a privi în față particularul gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstracții. Omul comun este un aparat de fotografiat ce nu reține culorile, văzînd totul fumuriu și care, intrînd în panică de roșu și de galben, declară că sînt semne de formalism.

Aristocrația din *Război și pace* e surprinsă într-un moment de hegemonie, viguroasă, chiar în vicii, personalistă, războinică ca și burghezia lui Balzac, spre deosebire de aceea

snobă, nevrozată, din *Anna Karenina*. O femeie cu spasmurile Annei nu există aici. Elena, care-i seamănă puțin, moare întîmplător; în materie de pasiune e libertină, cu fruntea sus. Eroii nobili au imaginație și nervi, sînt adesea niște bandiți cu maniere. Denisov atacă, pur și simplu, un convoi de aprovizionare dezlegînd astfel problema hranei.

Să-i vedem întîi în timp de pace. Anatoli Kuraghin și alți tineri amici joacă cărți și se îmbată. Pierre nu e primit în această distinsă societate, pînă ce nu se îmbată bînd pahar după pahar spre a atinge nivelul de ebrietate al celorlalți. Dolohov face prinsoare că va bea o sticlă de rom, șezînd pe marginea ferestrei de la etajul al treilea, cu picioarele atîrnate afară, ceea ce și face, așezat între două lumînări aprinse. Apoi prind un subcomisar și-l leagă de spinarea unui urs. Lachei trezi asistă cu ceremonie la ședințele de descreierare ale prea nobililor juni stăpîni. Karenin, Vronski afectau răceala, prințul Bolkonski e într-o fază de mai multă cordialitate și moliciune, exprimîndu-și cu grimase plictisul, ceea ce e un gest studiat de salon de secolul al XVIII-lea.

„Era de statură potrivită, deosebit de frumos, uscățiv, cu trăsături bine definite și aspre. Totul în ființa lui, de la privirea obosită și plictisită pînă la pasul liniștit și măsurat, contrasta în chip izbitor cu soția lui, mică și vioaie. Se vedea bine că el nu numai că-i cunoaște pe toți cei din salon, dar că se și săturase de ei pînă într-atîta încît se simțea plictisit numai văzîndu-i și auzindu-i vorbind. Și dintre toate chipurile care-l plictiseau, acela al drăgălașei sale soții părea a fi cel mai nesuferit. Cu o grimasă, care diforma chipul lui frumos, prințul se întoarse cu spatele la ea."

Bolkonski bătrînul, trăind la moșia sa, Lisîe Gorî, e un original punctual, bombănitor. Cînd un indezirabil vine iarna să-i ceară în căsătorie pe fiica lui Maria, de ciudă că slugile au curățat zăpada înaintea aceluia, poruncește să se arunce zăpada la loc în drum. E un feudal bine informat în toate, crescîndu-și fata în spirit științific și totodată plin de orgoliul rasei, expunînd într-o imensă ramă de aur arborele genealogic al familiei și un portret al unui individ cu coroană, prezumat descendent al lui Ruric și întemeietor al

familiei Bolkonski. Masa prințului este emoționantă ca o liturghie. Lacheii așteaptă stăpînul, punctuali, cu ochii la ceasornic și cu șervetele pe mînă, cîte unul îndărătul fiecărui scaun.

Alți membri ai elitei se îngrămădesc în casa muribundului conte Bezuhov, pîndindu-i averea. I se face bolnavului mas'u. Contele e așezat într-un jilț stil Voltaire, căptușit cu perne albe ca zăpada, proaspăt înfățate, învelit pînă la jumătate cu o plapumă verzuie. El zace sub icoanele sclipitoare, cu o lumînare aprinsă în mînă, înfiptă între degetul arătător și degetul mare și sprijinită de un bătrîn servitor stînd la spatele fotoliului. Între timp, prințul Vasili și o altă prințesă merg la patul înalt cu perne de mătase, rămas gol, îl scotocesc, scot ceva și dispar, pe o ușă dosnică. Bolnavul e transportat de la fotoliu la pat pe sus. În acest timp, pe alături, nu departe, prinții mai-mai se bat, smulgîndu-și o servietă mozaicată ce conține testamentul bătrînului. E un tablou social de o coloratură violentă și sarcastică în gustul lui Hogarth.

Anatoli Kuraghin face pregătiri de a fura pe Natașa, trimițîndu-i o scrisoare de dragoste compusă de Dolohov. Intenția este de a o duce în satul Kamenka, la 60 de verste depărtare de Moscova (poate chiar acela vizitat de Odobescu și de Sașa, care era rudă cu prințul Bagration, cel descris în roman), cu planul de a face cununie printr-un popă tuns. Culpabilii sînt prinși. Natașa se îmbolnăvește de contrarietate erotică, așa cum se îmbolnăvise și Kitty din *Anna Karenina*. Mai tîrziu se face sănătoasă prin simpla lucrare a naturii, însă doctorii pretind că totul s-a întîmplat prin acțiunea doctoriilor. Astfel și în cazul Kitty, medicii pretind să vindece durerile dragostei nesatisfăcute cu ape minerale și purgative. Și în materie de terapeutică morală și generală, Tolstoi se relevă naturist. Apa în care cosașul a muiat coasa, Levin o crede salutară din cauza compoziției feruginoase. Prințul Vasile pune la cale în chipul cel mai fraudulos cu putință căsătoria între naivul și bogatul Pierre, legatarul contelui Bezuhov, cu fata sa, cea cu înclinații libertine,

Elena. Aranjează întîlniri între ei, combină să-i prindă tête-à-tête. În fine i-a prins.

„Aline, spuse el soției sale, *allez voir ce qu'ils font*[1]. Și înainte ca Pierre să se dezmeticească, îi dă binecuvîntarea, socotindu-l angajat și logodit: Slavă Domnului!... Mi-a spus nevastă-mea tot..."

Pe urmă, Pierre prinde pe Elena cu Dolohov și divorțează, asigurîndu-i totuși starea materială, după ce a provocat la duel pe întinătorul onoarei sale, rănindu-l. Paradox al naturii: stricatul Dolohov, care, jucînd cărți cu Rostov, îi cîștigă suma colosală de patruzeci și trei mii ruble, locuiește cu bătrîna lui mamă și cu o soră cocoșată și e un fiu și un frate duios.

Tolstoi face psihologie dialectică, evitînd unidimensionalul, de altfel incompatibil cu complexitatea societății aristocratice. Elena, liberă, se întreabă cum ar putea avea doi bărbați deodată: un prinț străin și un demnitar bătrîn.

Majoritatea acestor eroi sînt deplasați, în virtutea evenimentelor, pe cîmpul de luptă, verificați și amplificați în condiții noi de viață, la o tensiune sporită. De data aceasta, apar în fruntea lor eroi istorici intrați în legendă și văzuți de aproape ca simpli muritori. Napoleon apare violent, teatral, amabil și infatuat. Primind pe Balașev, mesagerul împăratului Alexandru, se plimbă de cîteva ori prin cameră, tăcînd, apoi se apropie deodată, pe neașteptate, de Balașev, surîzînd ușor și trăgîndu-l delicat de ureche. El își închipuie că acest gest de familiaritate, pe care îl face cu ai săi, poate să încînte un general rus. Napoleon stă pe malul Niemenului așteptînd construcția podului. Patruzeci de ulani călări se înecă din ambiția de a fi văzuți de împărat cum trec apa înot iar nu pe la vad. Napoleon privește portretul regelui Romei executat de Gérard și îl așază în fața cortului unde soldații îl contemplă smeriți. Murat, regele Neapolelui, trece într-un costum extravagant. Împăratul Franz al Austriei pune întrebări timide și anodine: Cînd a început atacul? Kutuzov e sănătos? De cînd a plecat din Krems? Pare preocupat numai de a lichida un număr de

[1] Du-te de vezi ce fac ei (fr.).

întrebări spre a scăpa cu fața curată. Împăratul Alexandru este emoționat cînd vede răniți: „Mai ușor, mai ușor, nu se poate mai ușor?" recomandă el brancardierilor. Kutuzov, gros, indolent, cu un ochi alb, face cu mîna mătănii pînă în pămînt și citește *Les Chevaliers du Cygne*[1] de Madame de Genlis. El e în contra grabei, socotind că e inutil a mări numărul morților cu bătălii împotriva francezilor, virtual învinși de iarnă și de partizani.

Tolstoi expune cu acest prilej o teorie deterministă, azi admisă, a ineficienței geniului considerat ca agent esențial iar nu ca simplu exponent al unui întreg proces.

„Acțiunile lui Napoleon și ale lui Alexandru, de cuvintele cărora se părea că ar fi atîrnat faptul că evenimentul să se întîmple sau să nu se întîmple, au fost tot atît de puțin libere ca și acțiunea fiecărui soldat care merge la război, prin tragere la sorți sau prin recrutare. Altfel nu se putea întîmpla, căci pentru ca voința lui Napoleon și a lui Alexandru (adică a acelor oameni de cuvîntul cărora părea că atîrnă evenimentul) să poată fi îndeplinită, era necesară colaborarea a nenumărate împrejurări, dintre care dacă una singură ar fi lipsit, evenimentul nu s-ar fi produs...

...În evenimentele istorice, așa-numiții oameni mari sînt doar niște etichete, care dau denumire evenimentelor, dar care, ca și etichetele, n-au nici o legătură cu însuși evenimentul!"

A doua observare a lui Tolstoi e similară aceleia a lui Stendhal, al cărui Fabrice del Dongo din *La Chartreuse de Parme*[2] ia parte la bătălia de la Waterloo, fără a-și da seama. Individul nu vede întregul unei bătălii ci numai incoherențe:

„Soldatul în marș este tot atît de înconjurat, de îngrădit și de purtat de regimentul său ca și marinarul de corabia pe care plutește. Oricît de departe ar merge, oricît de străine, de necunoscute și de periculoase ar fi latitudinile la care ar ajunge, întocmai ca și marinarul care are în față mereu aceeași punte, aceleași catarge, aceleași odgoane ale corăbiei lui,

[1] *Cavalerii lebedei.*
[2] *Mănăstirea din Parma*, vestitul roman al lui Stendhal.

oriunde și oricînd soldatul vede aceiași tovarăși, aceleași rînduri, același plutonier."

Prejudecata despre obligativitatea eroismului împinge, pe de altă parte, pe combatant la falsificarea adevărului: „Rostov știa din experiența sa personală după atacul de la Austerlitz și din campania din 1807, că toți cei care povestesc întîmplări din război mint de obicei așa cum minți se și el cînd povestise..."

Ca orice excitație morală, războiul agravează delicvescența și scoate la iveală umanitatea. Războiul e înfățișat de Tolstoi ca o faptă oribilă în sine, cît despre cauza apărării Rusiei cotropite el își explică biruința mai ales prin rezistența poporului. Să vedem purtarea eroilor noștri picați, cei mai mulți din saloanele Petersburgului, Moscovei și Vienei, pe cîmpul de luptă. Un colonel neamț supraveghează distrugerea podului de la Enns cu vădita satisfacție de a se distinge personal.

„— Raportați prințului că eu dat foc potului, zise solemn și vesel colonelul.

— Și dacă va întreba despre pierderi?

— Nimica toată! Doi husari răniți și unul mort..."

Și plin de zîmbete colonelul pune o sonoritate specială pe cuvîntul: mort.

Tușin, zelos, trece cu tunurile lui „pe lîngă răniți și chiar peste ei". Doi soldați se ceartă cumplit din pricina unei cizme luate de la un căzut în luptă (sîntem departe de *Iliada*, unde eroii se certau totuși pe pradă, femeia constituind trofeul cel mai apreciat). Trupele aliate defilează strălucit în fața împăraților Alexandru și Franz și toți sînt siguri de victorie. Dar pe teren, armata, ilustră la paradă, e înfrîntă lamentabil și se retrage în vălmășag. La Statul Major se discută aprins dacă împăratul Alexandru trebuie să răspundă lui Napoleon, numindu-l simplu Bonaparte, ca pe un aventurier oarecare, sau, recunoscînd o stare de fapt: *„au chef du gouvernement francais"*[1] în nici un caz *„empereur"*[2]. Răniții din spital trăiesc într-o infecție nemaipomenită.

[1] Șefului guvernului francez (fr.).

[2] Împărat (fr.).

Rostov, în luptă, lovește cu sabia un ofițer francez tînăr, care, în loc de a brava ca un viteaz al marii armate, încurcat în scara șelei strigă omenește: „*Je me rends*"[1]. Rostov se convinge că francezii se tem și ei de moarte și se întreabă dacă are vreun rost să ucidă pe inamic. Lui Anatol Kuraghin i se amputează piciorul. Bolnavul cere să-și mai vadă o dată mădularul pierdut. Generalii, în frunte cu Kutuzov cel cu un singur ochi, țin consiliu într-o casă de țăran, iar o fetiță, Malașa, care stătuse pînă atunci pe cuptor, se strecoară printre picioarele lor și iese pe ușă afară, fiind așteptată la cină. Un milițian bătrîn, om din popor, luat prizonier de către francezi, este împușcat pe drum, neputîndu-se ține de convoi. Pierre salvează de la moarte un ofițer francez galant, bon-vivant, omenos, reducînd tot universul la Paris, aristocrat trecut de partea lui Bonaparte. Kutuzov intră într-o furie nebună fiindcă un atac este ratat din cauză că ordinul nu fusese încă dat, prilej de considerații asupra deosebirii între planurile de pe hîrtie și campania pe teren. Dolohov, ofițer degradat, care încearcă mereu a se distinge spre a se reabilita, devine partizan, dînd din păcate dovezi de o mare cruzime, el, fiul iubitor al mamei sale și cartoforul. Hangiul Ferapontov e deprimat: „S-a isprăvit cu Rusia... S-a isprăvit! Chiar eu singur am să dau foc. S-a isprăvit!" Același, ca și dement, cînd își vede casa aprinsă, pare încîntat ca un estet: „Așa mai zic și eu, fraților, a început să se dărîme! Așa..."

Prin astfel de gesturi populare, spontane, Moscova e aprinsă și rezistența împotriva inamicului ia ființă, fără colaborarea generalilor infatuați. Prințesa Maria voiește să împartă grînele la țărani ca să nu le lase în mîinile inamicului, îndemnîndu-i să se retragă. Țăranii, lucru surprinzător, plini de o difidență multiseculară-față de boier, refuză darul.

„Auzi ce bine ne-nvață — zic ei — să plecăm după ea în șerbie!"

---

[1] Mă predau (fr.).

Îndărătul frontului e o continuă zăpăceală și mobilitate de opinii. Prințul Vasile e un adevărat Polonius. Cînd Kutuzov e în dizgrație, zice:

„Eu am spus mereu asta, la adunarea nobililor... dar nu m-au ascultat. Am spus că alegerea lui ca șef al miliției nu va fi pe placul împăratului. Dar nu m-au ascultat."

Cînd Kutuzov este agreat, declară senin:

„Eh bien, vous savez la grande nouvelle? Le prince Koutouzoff est maréchal[1]. S-a sfîrșit cu toate divergențele de păreri. Sînt atît de fericit, atît de bucuros!... *Enfin, voilá un homme..."*[2]

Totul e văzut în chipul acesta, necruțător, fără idealizări și fără iluzii asupra oamenilor, fără teama de a șoca prejudecățile de *„viris illustribus"*[3]. Pacea și războiul sînt două temperaturi extreme la care sînt supuse pe rînd obiectele morale spre a se vedea cum se contrag și cum se dilată. Eroii văzuți în plină contingență sînt așa de universali, încît putem să le schimbăm costumele și să-i ducem oriunde în timp și spațiu, în antichitate sau în Asia, cu încredințarea că ființa lor trebuie neapărat să reacționeze într-un mod concret față de noile condiții ale experienței. Un erou de roman e o abstracție, dacă nu se explică istoricește, dar e o fantomă dacă nu poate trăi decît într-un singur punct al istoriei.

Veți conveni, cu mine, că nu-mi este hărăzit, decît prin conjectură și ajutat de opinia criticilor sovietici să mă pronunț asupra mijloacelor stilistice ale marelui scriitor rus. Un fapt pare sigur. Tolstoi adoptă, într-o materie așa de serioasă, un stil de lucru, preocupat ca cititorul, la fel de serios, iar nu cel leneș, iubitor de emoții ieftine, să guste măduva operei. Cînd ziarele vorbesc de metode de egrenat bumbacul, eu nu voi pretinde că am nevoie de dicționar. Nu numai că am înțeles ideea, dar îmi evoc limbajul oamenilor muncii din industria bumbacului. Am intrat într-un laborator și am auzit un academician vorbind astfel unui

[1] Ei, bine, știți marea veste? Prințul Kutuzov este mareșal (fr.).

[2] În sfîrșit, iată un om... (fr.).

[3] Bărbații iluștri (lat.).

colaborator: „Tulpina este erectă, frunzele inferioare lanceolat spatulate, cele caulinare pînă la oblong lanceolate, obtuze. Florile sînt sesile, caliciul claviform, umbilicat, cu dinți ovați, obtuziusculi" etc. La început, mi-a venit să-l parodiez ca Sganarelle din *Le médecin malgré lui*: *„Cabricias arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo haec Musa... bonus, bona, bonum"*[1]; pe urmă mi-am dat seama că așa vorbesc naturaliștii și că sînt dator să țin socoteală de dialectul lor, care de altfel are perfecta lui îndreptățire științifică. Un monden este jenat, ambetat, blazat, oripilat, șocat, afectat; o eminență eclesiastică este plină de mansuetudine și de consolație. A le folosi vocabularul este a intra în adîncul lor sufletesc. Hercul nu trebuie îmbrăcat în hermină, sub cuvînt că membrele lui păroase jignesc ochii delicați; și nici scorburile pomilor, dacă vrei să ai sentimentul decrepitudinii, nu trebuiesc reparate cu ciment. Unii din noi au încă o concepție estetizantă și deci formalistă, crezînd în limba frumoasă în sine și năzuind a exprima totul în limbajul lui Neculce și al lui Creangă. Fermecător este bătrînul Neculce, dar ce ați zice dacă eroii lui Tolstoi, din zelul traducătorului, s-ar exprima așa: „Oblicit-au boierul Karenin sminteala și necinstea giupînesei sale și întristatu-s-au foarte", ori (fiind vorba de mergerea la Balșoi Teatr a Annei): „Iar Vronski zise giupînesei Anna: Nice se cade să te arăți la lume, nice să păsești întru soborul desfătîndu-se cu pehlivănii!" Cine a citit *Război și pace* de Tolstoi constată cu surprindere că romanul începe printr-o lungă pagină într-o franțuzească întreruptă de vorbe rusești:

„Eh bien, mon prince, Gênes et Lucques ne sont plus que des apanages, de moșii, *de la famille Bonaparte"*[2] etc.

Așa vorbește Anna Pavlovna Scherer, doamnă de onoare și confidentă a împărătesei Maria Feodorovna. Așa vorbesc

[1] *Medicul fără voie*, titlul unei comedii de Molière, care adesea ironizează în piesele sale limbajul pretențios al personajelor înșirînd cuvinte latinești fără legătură între ele: arcul întins al lui Cabricias, catalam, de unul singur, la nominativ această muză... bun, bună și iar bun — ăsta e la neutru (lat.).

[2] Ei bine, dragă principe, Gênes și Lucques nu mai sînt decît domenii ale familiei Bonaparte.

mai toți eroii, și romanul e plin de asemenea dialoguri franceze, menite de a da o idee despre cosmopolitismul societății înalte. Masa pricepe foarte bine (ajutată la nevoie de traduceri în notă) intenția autorului, și difuziunea operei nu mi se pare a fi suferit.

Atît cred de cuviință a vă spune azi, într-o zi de mai, într-o conferință hotărîtă comemorativ pentru luna noiembrie. Însă toate zilele, săptămînile și lunile anului socotesc că sînt bune pentru un geniu, care face mîndria poporului rus și a omenirii întregi.

ANTON P. CEHOV

Anton Cehov și-a început cariera literară publicînd mărunte compoziții burlești, „mofturi", cum le-ar fi zis Caragiale, prin reviste umoristice de calitate dubioasă al căror scop era ca, printr-o falsă aparență de criticism, să amuze publicul mic-burghez prin întîmplări ridicule cu pompieri, cinovnici, bărbieri, jupîni Dumitrache, Ipingești, Chiriaci și coane Vete ale Rusiei țariste de atunci, spre amorțirea oricărei veleități de libertate și progres. Încă de la început, în ciuda stereotipiei fatale a unor atari mărunțișuri, a fost remarcat acel nu știu ce care dădea un profil nemăsurat și o semnificație surprinzătoare unor lucruri executate după șablon. Geniul ocolește adesea marile tonuri pretențioase și fulgeră asupra compozițiilor celor mai modeste. Copilăria lui Cehov a fost mai curînd amară. Un tată bătăuș, despot, bisericos, tipicar, bine intenționat, însă, plin de voința mic-burgheză de a ieși din condiția măruntă de negustoraș provincial, chinuindu-și din pricina aceasta copiii cu o pedagogie extravagantă și dură, l-a lăsat, fiind ruinat, să se descurce singur de la vîrsta de șaisprezece ani, transmițîndu-i prematur grija unei familii numeroase. Cehov nu și-a îmbrăcat sufletul în negru din această pricină, spiritul lui se remarcă toată viața prin luminozitate, speranță și rîsul cel mai cordial și spontan. Cehov face parte din familia lui Cervantes și Molière, adică a acelor genii care au tristețea veselă.

Schițele și scenetele umoristice ale lui Cehov erau scurte și după formule pe care le întîlnești în toate publicațiile bufe ale timpului, de pretutindeni; parodii în stil medical ori redacțional, monoloage, procese-verbale, scrisori anonime, altercații în public, interogatorii la tribunal, ședințe municipale.

Caragiale le-a folosit și el cu mult succes. Cu toate limitările și banalitatea pînă la un punct a șablonului, schițele lui Cehov sînt de o fantezie aristofanească, de un comic dureros și mai ales de o îndrăzneală uimitoare. Cehov e un maestru al exagerării conștiente (deși s-a spus altfel) și astfel acerbele lui ironii au putut să se strecoare sub un regim cu pretenții liberale, avînd aerul a spune că excesele grotești de rigoare administrativă, descrise de umorist, găsesc dezaprobarea la guvernanții ponderați. Asasinarea lui Alexandru al II-lea a avut ca urmare regimul de teroare moșierească prezidat de Pobedonostev, care a pornit o goană aprigă împotriva „ideilor". „Oamenii se temeau — zice Cehov — să vorbească tare, să trimită scrisori, să facă cunoștințe, să citească cărți..." Conformarea cea mai plată la imobilitatea sistemului reacționar, frica de orice proces intelectual putînd să însemne nostalgia pentru un viitor fără inegalități de clasă sînt semnele distinctive ale acestei lumi de robi.

Cehov a excelat în descrierea suspiciunii, bufone pînă la tragic. Un bărbat face unei fete o declarație de dragoste. Fata e luată la o parte de frate-său. „Ferește-te de acest individ — îi zice — e suspect". „Dar vrea să mă ia în căsătorie!" „Ia-l, însă fii cu ochii în patru!" Fata ascultă sfatul, primește favorabil declarația pretendentului, se îmbrățișează cu el, dar nu vorbește decît de iubire. Un oarecine a citit o mare cantitate de jurnale moscovite și a fost cuprins de o spaimă nebună că în ele s-ar putea să se găsească idei interzise de autorități, adică progresiste. Atunci își face o percheziție riguroasă și, negăsind nimic care să contravină legii, spre mai multă siguranță se arestează singur, predîndu-se poliției. Un căpitan în retragere are fobia aglomerărilor, pentru că știe că „aglomerările sînt interzise". De aceea și-a

tăiat pădurea, mănîncă singur. La un pacient se ține un consiliu medical. „Nu sînt pentru metoda conservatoare", zice unul din medici. „Eu îți vorbesc de regimul care trebuie schimbat in concreto", zice celălalt, gîndindu-se la regimul alimentar. Bolnavul păleşte. A nu fi conservator, a voi schimbarea regimului i se par (neputînd ieşi din obsesia politică) expresii periculoase. „Domnilor, imploră el, mai încet! Sînt tată de familie, funcționar, trece lume pe sub ferestre..."

Obscurantismul, în această epocă înfricoşată de ideea ridicării intelectuale a maselor, ia forma unei religii de stat şi a unei fixațiuni. Se recomandă mai degrabă abstențiunea de la orice lectură. „Jurnalele — zice un comisar — nu te-nvață nimic bun." Cu o fantezie enormă, nu mai prejos de aceea a lui Goya, în ordinea plastică, Cehov a prezentat un caz de literofobie. Directorul unei instituții e scandalizat de ignoranța funcționarilor, le recomandă să citească cărți. Unul din ei, conformist absolut, refuză: „Excelență, binevoiți a mă scuza... Mai bine pensionarea... Ştiu unde duc toate aceste critici şi aceste cărți..." Altul însă, mai timid, nu poate refuza oferta superiorului şi primeşte nimic altceva decît *Contele de Monte-Cristo*. Nenorocitul deschide cartea cu atîta aprehensiune, bănuind la tot pasul idei prohibite de guvernul țarist, încît îşi pierde mințile. Într-o zi cade în genunchi, la birou şi plîngînd declară: „Creştini ortodocşi, am făcut bilete false". Sau altădată: „Iertați-mă, excelență, ieri am aruncat un copil în puț". Înlăturîndu-se cauza, adică lectura, încetează şi efectul, însă numai în parte. Funcționarul se vindecă, dar de cîte ori vede o carte, tremură şi întoarce capul. De fapt delirul lui de suspiciune nu-i gratuit. Cu prilejul unei eclipse de lună, o autoritate emite o circulară, aş zice caragialescă (într-o altă piesă umoristică a lui Cehov). Se atrage atenția că eclipsa în sine nu e cenzurabilă. „Totuşi orice interpretare eronată a acestui fenomen natural, presupunînd că ar exista indivizi care să le facă, trebuie să formeze obiectul unui raport."

Cehov a creat un tip memorabil de conformist la vechea ordine burghezo-moşierească, aceea a zbirului benevol. Capo-

dopera este *Subofițerul Prișibeiev*. Acest Prișibeiev, simplu particular, văzînd adunați oameni la un rîu în jurul cadavrului unui înecat, neputînd suporta aglomerarea, gonește lumea, se răstește la polițai. I se face proces pentru ultraj. E admirabilă, literar vorbind, ingenuitatea monologului său, convingerea nestrămutată că e victima unor judecători inepți. „Cu ce drept s-a strîns lumea aici? am întrebat eu. Pe ce temei? Spune oare la lege că poporul trebuie să se înghesuie?"

Judecătorul caută a convinge pe acuzat că nu are căderea să se amestece în atribuțiile comisarului și ale altor autorități competente.

„Nimeni nu cunoaște adevăratele rînduieli în tot satul. Excelențele voastre — protestează Prișibeiev — eu sînt, pot să zic, singurul care știu cum trebuie să mă port cu oamenii de stare joasă, numai eu sînt capabil să înțeleg toate, excelențele voastre. Nu sînt țăran, sînt subofițer, *căpitan d'armes*, am fost în garnizoană la Varșovia. După ce am fost pus în retragere, am fost, dacă-mi dați voie să vă atrag atenția, pompier; apoi am părăsit din cauză de slăbiciune și boală corpul de pompieri și am fost doi ani portar la gimnaziul clasic de băieți. Cunosc toate rînduielile..." Deci cu aceste titluri Prișibeiev împiedică lumea să se strîngă la rîu.

Clasa stăpînitoare este alcătuită din marii moșieri de obicei aristocrați, păstoriți de mareșalul nobilimii și ocupînd gradele de sus ale ierarhiei administrative și din mari industriași și comercianți, foarte adesea înnobilați și ei, cetățeni de onoare. Nobilimea măruntă, burghezimea mică se află pe treptele inferioare, din ea se recrutează aparatul de stat coercitiv al regimului reacționar. În scurt, oamenii se împart în șefi și impiegați, în autoputernici și umili. Cehov a pus toată arta sa comică spre a releva tristețea acestei realități, din care decurg puține situații posibile între oameni. Una este o veșnică panică din partea inferiorului, pentru care șeful reprezintă arbitrariul pur. *Moartea funcționarului* este o schiță eminentă. La operă, strănutînd, un impiegat stropește cu salivă pe o excelență de la Ministerul Comunicațiilor. „Vă rog să mă iertați, se scuză el înfricoșat,

v-am stropit, excelență, neintenționat". „Nu-i nimic, nu-i nimic", răspunde funcționarul superior, om civilizat. Împiegatul nu vede lucrurile așa de simplu. E imposibil ca un superior stropit cu salivă să nu reacționeze în mod îngrozitor. Deci insistă cu umilitate: „Pentru numele lui Dumnezeu, iertați-mă. N-am vrut." Excelența dă semne de agasare, fiind împiedicată să asculte opera. A doua zi, împiegatul, pierit de teroare, merge la cel lezat, după părerea lui, și încearcă din nou să ceară iertare. Pe drept cuvînt, din punctul său de vedere, funcționarul superior are sentimentul de a fi luat peste picior. „Ieși afară!" strigă el cu iritație profesională. Împiegatul nu înțelege decît că superiorul atins cu salivă a devenit vindicativ și se simte pierdut. Se duce acasă, se întinde pe canapea și... moare. Acest deznodămînt paradoxal și dureros este propriu artei lui Cehov, al cărui comic, realist, se întemeiază pe analiza psihologică și pe dubla valoare a lucrurilor, după cum le consideri obiectiv sau subiectiv. Un umorist clasic de tipul Molière ar fi crezut că tulbură efectul jovial, ieșind din convenție. Eroul înspăimîntat de un strigăt teribil ar fi făcut gesturi bombastice de spaimă și pași de dans. Cehov e mai aproape de Cervantes, unde ridiculul ia proporții fantastice și se descoperă plin de semnificații grave. Funcționarul care a strănutat poate fi rizibil, obiectiv, prin umilitate și falsă interpretare. Subiectiv, teroarea lui este reală și principial chiar motivată, și șocul moral poate să provoace un accident cardiac. Sistemul moral și nervos al eroului erau de mult excitate de cunoașterea regimului în care trăia și ironia este doar că nu sucombă la o primejdie reală ci la una iluzorie. Un caz de suspiciuni anticipate, dînd naștere la reacții ridicule prin exagerarea lor, este studiat în *Dincolo de țintă*. Inginerul hotarnic Smirnov merge la țară într-o regiune fără drum de fier și e nevoit să ia o căruță cu cai, mînați de un țăran voinic, ce i se pare fioros. O spaimă obscură îl cuprinde, pentru că părerea lui orășenească despre țăran suferă deformațiuni prin prejudecata în genere a păturilor de sus despre sălbăticia vieții rurale. La rîndul lui, căruțașul nu are o părere mai bună despre oamenii stăpînirii. Și cînd inginerul, de frică, se

laudă că are două pistoale și că e urmat de alți patru colegi cu arme, voinicul terifiat sare din căruță și strigă „ajutor" și se înfundă în pădure. Asta aduce puțin aminte de o scrisoare din 1807 a lui P. L. Courier, unde povestește o întîmplare în Calabria. Încredințat că oamenii din partea locului sînt toți bandiți, ascultă cu fior acest scurt dialog între gazdă și soția sa, pe care-l socotește ca fiind cu privire la el și la camaradul său. „*Să-i tăiem pe amîndoi?*" „*Da!*" Dimineața își dă seama că gazda sacrificase doi pui de găină în onoarea lor.

Relațiile de prietenie între oameni sînt complet uitate în această societate împărțită pe clase și pe grade administrative. Doi colegi de școală, unul gras și unul slab, se întîlnesc într-o gară. „Profiri — strigă grasul cu o sinceră bucurie — tu ești? De cîți ani nu te-am văzut?" Slabul își prezintă soția, fiul licean și vorbește despre starea sa, care e destul de mediocră. E asesor colegial, are ordinul Stanislas și, în orele libere, ca să mai cîștige ceva, face tabachere de lemn pe care le vinde cu o rublă. Grasul, fără nici o intenție, fiindcă e întrebat, declară că e consilier intim și are două ordine. Deodată colegul de școală se fîstîcește, devine slugarnic: „Excelența voastră — bîiguie el prostește — ce plăcere. Odată eu, ca să zic așa, un prieten de copilărie și acum, excelența voastră, ați ajuns pe o treaptă așa de înaltă!" „Ce-s comediile astea? se supără grasul. Pentru ce mă iei așa? Tu și eu sîntem prieteni din copilărie, ce rost au ceremoniile astea?" Totul e în zadar. Crescut în smerenie față de superiori, slabul nu are încredere în familiaritatea grasului. El face o temenea adîncă, fiul licean se apleacă, scoate șapca și bate picioarele milităreste, soția zîmbește cu respect. O prietenie a dispărut.

O a doua situație între superior și inferior este revolta de la distanță a celui din urmă și capitularea lui îndată ce se află în prezența celui dintîi. Robul a cărui voință a fost tocită de veacuri se descoperă laș. Un impiegat de minister face mare tapaj în omnibus: „De ce e întuneric aici? Unde sînt lămpile?... Mișcă, fă loc doamnei, fiți mai politicoși... Controlor, controlor..." Deodată, revoltatul dă ochii cu șeful

său. Atunci se încovoaie instantaneu, ia o figură smerită. Funcționarii unui serviciu, revoltați de mojicia șefului, deleagă pe Desdemonov să prezinte pîngerile lor. Atitudinea lui Desdemonov este admirabilă, la distanță. „În fine — strigă el — a venit momentul să-l facem să înțeleagă că sîntem oameni ca și el... nu sclavi, plebei." Cînd intră în biroul șefului și acesta îl întreabă răstit: „Ce vrei?" Desdemonov simte o sfîrșeală și cere un bilet de loterie pentru o trăsură a șefului. Acesta îi dă cu forța cinci bilete. Un alt funcționar cu idei avansate declară, bineînțeles beat, că nu va semna de Anul Nou în condica superiorului. Acesta îl zărește în vestibul și-l invită sus, rugîndu-l să imite locomotiva în fața musafirilor. Împiegatul refuză și șeful e foarte supărat. Trezit, a doua zi, revoltatul e cuprins de îngrijorare, așteaptă să fie dat afară și e fericit cînd șeful îi vorbește blînd.

A treia situație este cameleonismul, adică adaptarea la condiția socotită ineluctabilă printr-o umilitate nesinceră și instabilă. Douăzeci de funcționari petrec și unul din ei le ține un discurs fulminant: „Camarazi! Între noi nu e nici un superior, nici inferior. Vedem suferințe, dureri... Peste tot numai hoții... jafuri. Să plîngem și să bem..." În acest moment intră directorul:

„Să plîngem și să bem — continuă insurgentul — în sănătatea directorului nostru, apărătorul nostru, binefăcătorul nostru Ivan Prohorîci!" „Ura!" confirmă toți. În *Cameleonul*, schiță memorabilă, Cehov a zugrăvit cu o genială economie literară un Pristanda al burghezo-moșierimii ruse. Polițaiul Ociumelov, trecînd prin piață, aude un cîine schelălăind și dă ochii cu bijutierul Hriunchin care se plînge că a fost mușcat de un pui de ogar vagabond. „Nu mai merge așa. Nu permit! face comisarul profesie de intransigență. O să vă învăț eu minte să vă mai lăsați cîinii să umble haihui pe străzi." Cineva își dă însă cu părerea că ogarul ar fi al generalului Jigalov. Comisarul se metamorfozează subit: „Al domnului general Jigalov?... Hm... Ce nu pot eu deloc să pricep... e cum a putut cățelușul ăsta să te muște!" Altul declară că nu e al generalului, comisarul redevine apărător

al legii egale pentru toți. În fine, se află că e sigur al fratelui generalului. Cameleonul se fixează la tonul slugarnic: „Care va să zică e cățelușul lui! Ei, da' ce bine îmi pare... Cuțu-cuțu..." Bijutierul e definitiv abandonat: „Mai dau eu ochi cu tine!" Cameleonismul e o formă subtilă de apărare, și chiar de luptă, căci stăpînul, înșelat de aparențe mincinoase, pierde simțul realității, rămîne singur și devine vulnerabil la întîia lovitură. Doamna general Marfa Petrovna Pecionkina, moșiereasă, face operă de caritate, primește bolnavi și le dă doctorii homeopatice. Aceștia o ridică în slavă. Un moșier scăpătat cade în genunchi teatral înaintea ei și strigă fanatic: „Cît ai fi în viață nu mă scol!... Las' să mă vadă poporul îngenunchind, îngerul nostru păzitor, binefăcătoarea neamului omenesc!" Vrăjită, generăleasa îi dă ovăz pentru cai, îi dă șindrilă, deoarece moșierul se vaită că e sărac. Cînd însă își scoate batista din buzunar, îi cad pilulele pe care pretindea că le luase cu efect miraculos. Atunci generăleasa pricepe că toți o lingușesc spre a-i smulge daruri. Cei mari s-au obișnuit cu închinăciunile celor mărunți, și cîtă vreme sînt tari încearcă un sentiment de blazare. Inferiorii se înscriu în registru, aduc în zile jubiliare cîte un album cu fotografiile lor drept cadou. Un șef, primind un astfel de dar, cade în exaltație: „Domnilor, nu m-am așteptat, n-am crezut deloc că veți sărbători modestul meu jubileu... Sînt mișcat!" Îndată ce pleacă inferiorii, dă cu indiferență albumul pe mîinile copiilor, care mutilează fotografiile și le ornează cu mustăți colorate. Cînd superiorul e pensionat sau scăpătat, absența omagiilor devine dureroasă și Cehov a descris cu o acuitate amestecată cu discret lirism mizerabila condiție a acestor oameni. Cea mai remarcabilă din aceste bucăți este aceea în care e vorba de ziua onomastică a unei prințese bătrîne și sărace. Majordomul cu livrea se așază la ușă ca să strige musafirii, un registru pentru semnături este deschis. Sînt așteptate să vină cel puțin douăzeci de persoane, un baron, un prinț, un general, un șambelan. Însă nu vine nimeni. Un echipaj trece, dar e pentru altcineva. La ora două, dezolată, prințesa începe să plîngă (scena se repetă în fiece an). În cele din urmă, majordomul

aduce pe un nepot al prințesei contra cincizeci de ruble și după multă tocmeală. Prințesa e fericită cu această ficțiune pioasă. Cehov era pirandellian cu mult înaintea lui Pirandello, aplicînd teoria aparențelor ca mod de viață la o lume ruptă de realitate ca și nebunul Enric al IV-lea.

Cehov a prezentat fără sentimentalism pe zbir făcînd acte de prepotență sau amuzîndu-se brutal. Industriașul milionar Piatigorov, mare filantrop, provoacă cu masca la ochi un scandal enorm la club, într-o seară de bal, insultă notabilitățile care nu știu cu cine au de-a face, le poftește să iasă afară, apoi are voluptatea de a-și scoate masca. Recunoscîndu-l toți se prosternă, îl duc beat la trăsură și sînt încîntați că industriașul le întinde mîna, semn că nu e supărat. Contele Vladimir are obiceiul să vină inopinat în satul lui, ținînd lumea în agitație. Dirijorul corului vrea să-i facă o plăcere, se pregătește pentru intrările corale de liturghie. Dar contele e capricios și insensibil. Cere o slujbă bisericească abreviată și fără coruri. La azilul de bătrîni, locotenentul de gardă în retragere Parfenie evocă cu duioșie brutalitățile sale, așa cum altul ar memora momentele idilice. „Țărancele — zice el — le puneam în genunchi pe boabe de mazăre ca să se strîmbe; cînd țăranca se schimonosește, țăranul rîde, atunci rîzi și tu și te veselești. Pe cei care știu să citească, îi pedepseam mai blînd, îi puneam să învețe pe dinafară un registru de socoteli..." Principesa Vera Gavrilovna tulbură liniștea unei mînăstiri pentru capriciul de a gusta o zi, două liniștea vieții monahale. Nu dă nici un ban, arhimandritul bătrîn e nevoit să iasă înaintea ei, să-i ofere la masă mîncările ce-i plac. Altfel, principesa s-ar plînge episcopului că nu e iubită. Principesa pozează în filantroapă, a făcut un azil de bătrîne, care de fapt cerșesc și dorm fără cearșafuri, căci rufăria este ascunsă spre a fi expusă în zilele cînd principesa vizitează azilul. Falnicii moșieri maltratează guvernantele, nu le plătesc onorariile. Unul mai onest cheamă guvernanta copiilor, îi face o socoteală scandaloasă, îi reține aproape toată leafa și îi dă cîteva ruble. Guvernanta zice: mulțumesc! „Te-am furat, te-am despuiat — strigă stăpînul casei, care a glu-

mit — de ce-mi spui: mulțumesc?" „Pentru că — mărturisește ea — alții nu-mi dădeau nimic."

Moșierul Grebov se poartă într-un mod grobian cu guvernanta engleză care nu știe o boabă rusească. Se dezbracă pînă la piele în fața ei, la pescuit, își bate joc de ea față de mareșalul nobilimii, cu o gesticulație obscenă, care nu lasă nici o îndoială asupra conținutului frazelor sale. Scuza lui este: „Poți s-o lauzi, poți s-o înjuri — pentru ea e totuna". Moșierul Kamișev ține în casă, spre a se distra, pe un fost guvernor francez al copiilor săi, pe care îl împroașcă cu insulte șovine. „Un popor imoral — zice el despre francezi față de guvernor. După înfățișare ar semăna cu oamenii, dar trăiesc ca cîinii; sînt porci; bodaproste nemților, că i-au bătut... Să le dea Dumnezeu sănătate!" Cînd francezul, nemaiputînd răbda, se ridică de la masă cu ochii în lacrimi, moșierul începe să înțeleagă gravitatea lucrurilor. Fără francez nu are cu cine pălăvrăgi, nu are pe cine ocărî. Deci se duce în camera guvernorului, îl împacă printr-un *„Pace și unire!"* spre a o lua de la capăt. Nu propriu-zis șovinismul explică grosolănia moșierului, cît disprețul lui de clasă pentru guvernor. Francezul e pentru el un bufon, un membru al domesticității, pe care îl ațîță ca să se amuze cu supărarea lui, așa cum locotenentul de gardă Parfenie pune pe țărance pe boabe de mazăre spre a se veseli de schimonositura lor. Kamișev nu are respect pentru om.

Prepotența organelor în subordine este mai odioasă prin exces de zel și lipsă de fantezie. Privind pe cer un stol de grauri, într-un orășel de provincie, doi cetățeni au atras atenția celorlalți, care neștiind despre ce e vorba au început să se strîngă. Evident, aglomerarea este interzisă și polițaiul sparge cu brutalitate adunarea, băgînd pe cîțiva la carceră. Comisarul Proșkin a pierdut opt ruble la cărți și e supărat cumplit. De obicei (lucrul se ghicește îndată) comisarul își varsă focul pe cineva. Neavînd altă victimă la îndemînă, nici vreun motiv recent, Proșkin își cheamă băiatul: „Ionel, vino-ncoa să te bat pentru geamul pe care l-ai spart ieri seară". Polițaiul din cutare orășel are o astfel de reputație de om rău, încît bătrînul diriginte poștal, cu nevastă tînără,

răspîndește știrea falsă că soția lui trăiește cu polițaiul. „Nimeni — spune dirigintele — nu îndrăznea să se atingă de nevasta mea de frică să nu supere pe polițai... o pisică a cuiva de vede pe stradă, îndată îi toarnă un proces-verbal..."

Se întîmplă ca prepotența unui organ să vină în conflict cu prepotența altui factor mai puternic, caz în care cel dintîi abandonează terenul. Controlorul Podiaghin cam bețiv și leneș ia hotărîrea să-și facă datoria și intră prin vagoane să ceară tichetele. Unul care se pretinde bolnav protestează. Un inginer și un colonel îi iau apărarea, somează pe controlor să ceară scuze. Controlorul, speriat de aceste forțe superioare ce se ridică înaintea sa, se retrage în cabină și se pune pe băut. Puterea nu emană de la legi, ci de la clasele exploatatoare și determinarea autorității celei mai tari se face după semne exterioare, aroganță, urlete, porunci.

Un soi de autocrat în cerc restrîns este tatăl de familie care își tratează soția, copiii, rude apropiate ca pe niște șerbi. Supa nu-i place, felul cum ține copilul lingura îl irită, face gălăgie, trîntește ușa, martirizează pe toți. A doua zi a uitat totul, e vesel, dar ai săi îl privesc tremurînd.

Scriitorii secolului al XIX-lea din Europa au arătat o atenție deosebită clasei care domină politicește în acest veac, adică burgheziei. Balzac, în prima jumătate a secolului, a studiat marea burghezie, ambițioasă, brutală, invadînd toate pozițiile tari ale societății. Puțin mai tîrziu, în a doua jumătate a veacului, Flaubert, Maupassant și alții se ocupă de micul burghez conformist, filistin, avar, confortabil, meschin. Cele două capete ale clasei sînt prezentate și în literatura rusă, bineînțeles cu specificul local. Cehov s-a ocupat puțin de marea burghezie industrială, care a interesat pe Maxim Gorki, l-a atras însă fenomenul ridicării urmașului de șerbi în burghezia rurală. Urmaș de șerbi el însuși, scriitorul nu-și acoperă o anume parțială admirație pentru tenacitatea, munca și energia morală a acestei categorii prin care se exprimă ura multiseculară de clasă.

Lopahin, care a cumpărat proprietatea pe care părinții și bunicii săi fuseseră robi, izbucnește într-un strigăt de triumf: „Ah, dacă tata și bunicul ar putea ieși din mormintele lor

ca să fie martori ai evenimentului! Dacă ar putea vedea pe Ermolai al lor, prichindelul aproape analfabet, crescut în lovituri de palme și care chiar iarna alerga cu picioarele goale, cumpărînd azi o proprietate fără pereche pe lume. Am cumpărat moșia pe care tata-mare și tata au fost robi și n-aveau dreptul să intre nici măcar în bucătărie." Cehov își dă seama totuși de latura detestabilă a unei atari exultanțe de cuceritor. Un exploatator aprig s-a substituit altuia ostenit și dreptatea socială e departe de a fi fost făcută. Învingătorul e un parvenit. Scriitorul zugrăvește fără înduioșări aspectele sumbre, chiar atroce ale luptei de substituire între exploatatori. Proprietarul unei moșii primește de la cîrciumarul fost rob al său numeroase sume de bani, bineînțeles cu garanții în regulă, cu care pune rînduială în proprietatea părăginită. Proprietarul debitor este înduioșat, stă gata să plîngă de recunoștință: „Iefim, toate astea ți le datoresc ție!... Dacă dă Dumnezeu, și-mi merge bine, îți voi plăti tot, Iefim, capete și dobînzi."

Dar Iefim nu înțelege lucrurile astfel. Hotărîrea lui de a pune mîna pe moșie este luată și răspunde fostului stăpîn cu un umor diabolic: „S-au făcut reparațiile și toate îmbunătățirile... cu ajutorul lui Dumnezeu. Acum nu mai rămîne decît un lucru: să iasă vulpea."

Lăcomia de bani a parvenitului absoarbe voința în direcție criminală, distruge sentimentele de familie și orice omenie. Într-un sat bîntuit de friguri un băcan se îmbogățește vînzînd slănină rîncedă, vodcă falsificată, făcînd negustorie cu orice, exploatînd păduri, dînd bani cu camătă. Fiul său Anisim, slujbaș la poliție, face ruble false și e deportat! Axinia, una din nurorile băcanului, profită de împrejurare, pune stăpînire pe casă, izgonește pe cumnată, lasă nemîncat pe socru și strînge nesăturată bani. Un alt cîrciumar privește pieziș la un văr al său, meseriaș, fiindcă acesta are dreptul la averea care este în devălmășie. Sora lui, Aglaie, auzind că meseriașul a dat nouă sute de ruble unei femei cu care avusese un copil, e cuprinsă de ură:

„A dat el, crăpare-ar, nouă sute de ruble unei năpîrci străine..." De notat că eroii sînt bogați, citesc la ceasuri hotărîte rugăciunile, nu pun în gură, în vreme de post, untde-

lemn. Tocmai fiindcă, bolnav, meseriașul ceruse untdelemn, Aglaie într-un moment de exacerbare a urii ei de origine pecuniară îi dă cu sticla în cap și-l omoară.

Cehov a uzat cu mare moderație de descripții de natură, poezia lui nuvelistică este precumpănitor psihologică. Totuși, în *Stepa* ne-a dat un tablou grandios. O brișcă jerpelită, fără arcuri, cu un preot, un negustor și un licean, străbate imensitatea stepei. Scriitorul pare a fi furat de sublimități. Cehov scria astfel despre unele pagini descriptive ale lui Gorki: „Cînd citești aceste descripții, le-ai dori mai strînse, mai scurte, ceva ca două ori trei rînduri." Sau altă dată: „Frumusețea și expresia în descripțiile de natură se obțin prin simplitate, prin fraze condensate ca: soarele a asfințit, a înserat, a început să plouă. Fără a fi prolixă, descripția cehoviană în *Stepa* e somptuoasă, realizată cu paleta mare. Nu e greu de văzut că intenția scriitorului n-a fost peisajul pentru peisaj, ci obținerea unui contrast. Într-o stepă sublimă, cîțiva oameni cu gînduri prozaice se mișcă indiferenți la natura înconjurătoare. Negustorul și preotul s-au dus să vîndă lînă. Într-un han părăginit, așezat în plină stepă, fără îngrăditură, trăiește un hangiu într-un interior sordid. Trăgînd la han, preotul și negustorul scot mii de ruble murdare pe masă și încep să le numere.

În lumea mic-burgheză orășenească setea de bani și oportunismul se mențin de obicei în limite pitice și ridicule. Totuși, în două cazuri, Cehov dă luptei de substituție aspecte feroce, cu atît mai surprinzătoare cu cît eroii sînt de o mărunțenie ridiculă. Cu o lupă puternică, scriitorul a surprins momentul cînd o gînganie e pe cale să devore pe o alta. Prima bucată este *Din jurnalul unui ajutor de contabil*. Iată începutul:

„11 mai 1863. Contabilul nostru Glotkin, în vîrstă de șaizeci de ani, suferind de tuse a băut lapte cu coniac și a căpătat din cauza aceasta delir. Doctorii susțin cu tărie că mîine dimineață va muri. În fine, voi fi contabil plin. Acest post mi-a fost promis de mult..."

În 1865, totuși contabilul trăia. Cum în august tușea și bea lapte cu coniac, ajutorul spera că bolnavul va muri și

astfel el îi va căpăta locul. Însă în 1867, Glotkin nu mai tușea, ajutorul avea totuși o perspectivă: „Ziarele anunță — scrie el în carnetul său zilnic — că în Arabia bîntuie holera. Poate vine și în Rusia, atunci vor rîmîne multe posturi vacante. Poate atunci moare și bătrînul Glotkin și capăt postul de contabil." În anul 1870, Glotkin era viu, însă ajutorul nutrea o vagă speranță: un cîine a urlat toată noaptea de Anul Nou în curtea contabilului, semn funebru. Abia în 1883 Glotkin moare în fine, dar acum visurile ajutorului său sînt spulberate. Un oarecare Ciulikov, protejat de o generăleasă, i-a luat postul. Dar iată că în 1886 o rază se ivește în beznă. Citez din jurnal: „10 iunie 1886. Lui Ciulikov i-a fugit nevasta. Poate de supărare își face seama. Dacă se omoară, sînt în fine contabil."

Pentru ce, poate să se întrebe pe drept cuvînt cineva, atîta fixațiune într-o direcție, cînd viața e mare și sînt atîtea drumuri spre o activitate onestă? Pentru că locurile cele mai umile în această societate sînt rezervate celor cu protecție. Un inspector promite unui institutor devenit afon, și deci amenințat cu demiterea, un post de secretar la un azil. Dar nu izbutește să-i dea postul, fiindcă tot felul de cucoane intervin pentru un tînăr oarecare și în fine una vine cu o recomandație smulsă guvernatorului însuși. Perseverența e necesară. O rudă de sînge moral a ajutorului de contabil este „femeia fără apărare", dintr-o altă schiță. Aceasta se ține scai de directorul unei bănci să reprimească în slujbă pe bărbatul ei care a fost bolnav și să-i plătească o reținere, nedreaptă după ea, de 24 ruble și 36 copeici. Zadarnic încearcă directorul să-i explice că bărbatul ei, fiind impiegat la un minister nu are nici în clin nici în mînecă cu o bancă particulară. Femeia se oferă să aducă certificat medical. Iritat, directorul o dă pe mîna unui subaltern. Acesta, exasperat la rîndu-i, face un semn cu mîna în dreptul frunții, cu înțelesul că intrusa are gărgăuni. Solicitanta se supără, face gălăgie, nu permite, deși femeie fără apărare, să fie insultată. Își cere dreptul ei. Ca să scape, directorul îi dă 24 de ruble și 36 copeici, fără să se descotorosească de ea, căci a doua zi femeia revine spre a solicita, la bancă,

primirea soțului ei în slujbă, la minister. E de presupus că directorul, obsedat, va interveni la locul cuvenit. „Femeia fără apărare" este probabil o slabă de minte, cu aroganță și tenacitate. Și învinge în modul cel mai absurd.

Nuvela *Sala nr. 6* e a doua compoziție în care eroul se promovează pe căi bestiale. În curtea unui spital, un mic pavilion cuprinde cîțiva nebuni, sub supravegherea paznicului Nikita. Acesta este unul din acei oameni simpli, practici, supuși și stupizi, care mai presus de orice în lume prețuiesc ordinea și de aceea sînt convinși că trebuie să bată. Și bate, lovește în față, în piept, în spate, unde nimerește, și e încredințat că altfel n-ar fi ordine.

Desigur figura lui Nikita e o simbolizare a regimului țarist. Doctorul Raghin e un om de treabă, necioplit, timid, suferind de o anume apatie. Putem admite că și el figurează cetățeanul rus oprimat de oligarhie, sau măcar intelectualul conștient de rău, însă incapabil de a lupta contra lui. În pavilion se află un bolnav de mania persecuției, nu lipsit de instrucție. Doctorul stă de vorbă cu el și începe să se simtă bine în tovărășia lui. Ce-i dreptul, cuvintele nebunului sînt foarte rezonabile iar fobia lui de spion n-ar fi fost în vremea aceea fără îndreptățire chiar la un om normal.

Ajutorul de medic, care rîvnește postul lui Raghin, răspîndește insinuarea că Raghin e dement. Doctorul e chemat la primărie, unde, fără prea multă discreție, i se face un examen medical. Toată lumea, prieteni și dușmani, acceptă versiunea stupidă că doctorul este nebun fiindcă a stat de vorbă cu un nebun. De fapt nebunul cu mania persecuției avea „idei", și prin urmare doctorul e victima oroarei autorităților de orice gîndire. Raghin e demis fără pensie și importunat de fostul lui ajutor cu vizite medicale nesolicitate. Iritat, dă afară pe ajutor, acesta interpretează cu viclenie gestul ca un act de demență, atrage pe doctor în pavilion sub pretext de a-i cere un aviz și-l închide. Doctorul, vrînd să iasă, e bătut de Nikita și, sufocat moralmente, moare de apoplexie. În scurt, ajutorul s-a instalat în postul de medic prin exterminarea adversarului. Întîmplarea pare o farsă sinistră de Renaștere, în gustul lui Lorenzo de'

Medici. Lenin a rămas profund impresionat de scrierea lui Cehov: „Aseară, cînd am terminat această nuvelă, eram îngrozit, n-am mai putut sta în odaie, m-am sculat și am ieșit. Aveam sentimentul că și eu aș fi închis în sala nr. 6."

Avariția micului burghez e un viciu de clasă, care face pe om sterp sufletește, trist și singuratic. Din cauza avariției, morarul Alexei Biriukov a uitat de mamă, de frați. Mamă-sa vine să-i ceară un ajutor. Morarul o respinge cu duritate. Bătrîna, în inima căreia sentimentele materne dăinuiesc, scoate din boccea o bucată de turtă dulce și o întinde monstrului. Acesta e o clipă mișcat. Instinctul filial pîlpîie pe fundul sufletului său. Fiul scoate din pungă un pumn de hîrtii mototolite și de bani de argint și zice: „Ia!" Dar la vederea banilor cupiditatea a pus din nou stăpînire pe el. Banii mari îi cad printre degete din nou în pungă și în mînă rămîne numai un bănuț de 20 copeici, pe care morarul rapace îl întinde bătrînei.

La o moașă se înființează în miez de noapte asesorul colegial Kiriakov. Nevastă-sa e în durerile facerii și are nevoie de asistență grabnică. Moașa se pregătește să vină. Asesorul o întreabă cît cere. „Cinci ruble", zice moașa. „Două!" oferă asesorul. Moașa lasă la trei ruble. Asesorul pleacă în căutarea altei moașe cu două ruble, uitînd că nevastă-sa așteaptă. În fine, negăsind alta, se reîntoarce la cea cu trei ruble. Moașa se informează la cei din casă, ce fel de om este asesorul: nu țipă, nu-i violent, are mai multe însușiri decît cusururi, cînd însă pleacă de acasă, toată lumea se simte ușurată. Asesorul suferă de atrofierea coardelor sentimentale. Speriată, moașa uită să-i ceară cele trei ruble.

Feodor Feodorovici Sigaiev a fost înșelat de nevastă. Hotărît a face moarte de om intră în magazinul de arme „Schmuks et Co" să-și cumpere un revolver. I se prezintă fel de fel de modele, cu accent special asupra unuia.

„Și cît costă?" întreabă Sigaiev. „Patruzeci și cinci de ruble, domnule." „O! — zice soțul răzbunător — e prea mult pentru mine!"

Sigaiev nu vrea să moară scump.

Controlorul Stișkin în vîrstă de 52 de ani dorește să se însoare. Înainte de a trata cu petitoare, o întrebă cît îi cere pentru serviciile sale. „Douăzeci și cinci de ruble", zice petitoarea. „E prea scump", se sperie controlorul. Pentru cîteva ruble, prin urmare, e capabil să renunțe la întemeierea unei familii. Auzind apoi că petitoarea cîștigă cincizeci de ruble pe lună, ia de nevastă pe petitoare.

În frizeria lui Makar se înfățișează Jagodov, nașul bărbierului, care a suferit de tifos, și cere să-i tundă părul gratis. Makar primește să-l tundă, dar apoi se mîhnește aflînd că nașul își mărită fata, promisă lui, cu un altul, sub cuvînt că el, bărbierul, n-are poziție socială. Makar începe să plîngă și lasă pe naș cu capul tuns pe jumătate, rugîndu-l să vină a doua zi. Nașul revine, bărbierul nu mai vrea să-l tundă fără bani și din avariție nașul așteaptă pînă îi crește părul și pe emisfera cealaltă a capului.

Căsătoria din interes, cu călcarea în picioare a sentimentului de dragoste, e o temă frecventă la Cehov. Iată o întîmplare de aspect burlesc, însă semnificativă. La o nuntă de mahala, un telegrafist crede că poate lăuda pe miri susținînd că s-au luat din dragoste. „Zestrea — zice el — e o bagatelă." Scandal! Soacra pretinde că a dat zestre îndestulătoare, mobilier și o mie de ruble și telegrafistul e dat pe ușă afară. A doua zi dimineața, deși e toamnă frumoasă, în fața casei tinerilor căsătoriți ninge. Strîngîndu-se, mahalagiii află taina acestui fenomen meteorologic prematur. Ginerele, înfuriat că primise numai nouă sute de ruble în loc de o mie, rupsese salteaua și împrăștiase fulgii pe fereastră.

Întrucît în societatea capitalistă banul dă preeminența socială, mijloacele de a-și ameliora situația pecuniară preocupă pe eroi. Înaintarea în ranguri fiind anevoioasă, individul recurge la hazard și jocul de loterie deschide o speranță. Caragiale a studiat și el acest fenomen. Ivan Dimitrici citește gazeta și consultă lista tragerilor. Aci, găsește seria biletului său, 9499. Ca să-și prelungească emoția acoperă numerele biletelor. În ipoteza cîștigului, soțul și soția sînt cuprinși de toate contradicțiile regimului capitalist. Un

individ nu este burghez numai prin avutul pe care-l posedă, ci și prin acela pe care visează să-l aibă. Există un capitalism oniric și inegalitatea de avere poate să continue între oameni aparent egali din punct de vedere economic numai pentru că unul visează să aibă mai mult decît celălalt. Pentru a construi o societate socialistă trebuie vindecat visul de inegalitate, care e adesea mai aprig decît dorința de a păstra. Deci Ivan Dimitrici începe să-și facă planuri cu capitalul visat (moșie, călătorie în străinătate). Cînd însă se gîndește că biletul de loterie e al nevestei și că aceasta ar putea împărți banii pe la rubedeniile ei, cuprins de ură, trage degetul de pe lista numerelor și constată cu satisfacție că lozul său n-a ieșit. Dar apoi, văduvit de speranța îmbogățirii, e cuprins iar de urît. Vicisitudinile capitalului sînt ironizate în *Noapte de groază*. Un mare fabricant de sicrie, fiind în preajma bancrutei, împarte sicrie pe la prieteni (în asta constă capitalul lui) spre a le salva de la masa falimentară. Surpriza amicilor găsind noaptea cîte un coșciug în odaie e indescriptibilă.

Filistinismul (goana după decorații, mîndria de a avea la masă persoane de vază, de pildă generali, fie și contra onorariu) e un aspect mic-burghez pe care Cehov nu l-a trecut cu vederea. Prostia burgheză pe care Flaubert plănuise s-o descrie în *Bouvard et Pécuchet*, Cehov a examinat-o sub toate ipostazele. Dar originalitatea scriitorului stă mai ales în analiza plictiselii burgheze. În privința aceasta merge mînă în mînă cu simbolismul, cauza fiind aceeași, cu deosebirea că simboliștii au idealizat și deci absolvit urîtul, în vreme ce Anton Cehov îl studiază ca pe o boală detestabilă a regimului burghez, provenind din lipsa de ocupație, de scop înalt în viață și de interes pentru societatea respectivă. Cei mai mulți se îmbată. Mareșalul nobilimii din cutare loc a murit din cauza alcoolismului. Mareșăleasa îi face în fiecare an parastas cu masă mare la care însă nu oferă alcooluri. Dar musafirii au grijă să vină cu sticle de rachiu în buzunar și se îmbată în vestibul, unde merg pe rînd sub felurite pretexte. Un substitut și un doctor pleacă să dezgroape un cadavru, trag în gazdă la un general, se

îmbată, se ceartă, apoi se împacă, iar pornesc să dezgroape cadavrul, iar se întîlnesc cu generalul și cu polițaiul de astădată la cîrciumă și așa mereu, perpetuum mobile. Unii pescuiesc. Niște zidari lasă lucrul baltă ca să prindă un pește; păstorul lasă și el oi, cai, vaci, ca să-i ajute; vine și proprietarul care la început face scandal dar apoi se vîră și el în apă. Plictisitul devine plictisitor, ține pe alții de vorbă, îi împiedică să lucreze sau să se odihnească. Un colonel cu insomnii pică seara pe capul unui avocat, îi declară că se culcă spre ziuă și chiar deloc, cînd are o tovărășie plăcută. Gazda în spasmuri cearcă a-l speria spunîndu-i că are difterie, îi citește un manuscris din tinerețe. Colonelul e imperturbabil și nu pleacă decît cînd, idee mîntuitoare, i se cer cîteva sute de ruble împrumut. Plictisitul e în stare și de neomenie. Un director de bancă, plictisindu-se de moarte în așteptarea orei de a merge la teatru, primește plin de perversă amabilitate pe o tînără care îi cere un bilet gratis de tren. El a înțeles îndată că la mijloc e o confuzie, că fata caută pe directorul de cale ferată, însă îi e urît și caută să prelungească colocviul pînă ce-i vine trăsura. Descoase pe fată, o întreabă de părinți. Cînd ora teatrului a sosit, mărturisește că nu e în măsură să-i dea bilet de tren și-i mulțumește ironic galant: „Cu bine, iubita mea Maria Iefimovna! Mi-a făcut mare plăcere... mare plăcere!"

Plictiseala erotică e o suferință comună în această lume cu numeroase variante de Doamne Bovary și Anne Karenine, de la cele mai pretențios languroase pînă la cele mai modeste. Soția unui farmacist de periferie ascultă noaptea la fereastră, în vreme ce farmacistul sforăie. Un ofițer și un doctor vorbesc despre ea, cum probabil niciodată prozaicul spițer n-a vorbit, o laudă, o compătimesc. Cei doi își fac curaj și intră în farmacie, cer pastile de mentă, apoi vinum gallicum rubrum, adică vin roșu, apoi apă minerală, totul ca să poată sta de vorbă cu soția farmacistului. După ce pleacă, vin din nou, dar acum, apare somnoros farmacistul însuși. „Ce nefericită sînt!" oftează obscura Madame Bovary. Mai originală, o tînără fată fuge cu un moșier, însurat și despărțit de nevastă și consimte să trăiască cu el în uniune

liberă, pentru că i se pare că a făcut o faptă violentă, ieșită din comun. Eroare. O plictisită s-a asociat cu un plictisit și existența lor nu devine mai luminoasă. Moșierul — zice autorul prin gura unui erou — era un „om bun, cinstit dar îngust și unilateral". În tot zbuciumul și suferințele lui, Piotr Mihailici nu întrezărea nici un scop înalt, fie imediat, fie mai îndepărtat, ci numai plictiseală și incapacitate de a se descurca. O altă specie de Karenina se căsătorește cu Volodia cel mare, om în vîrstă, fiindcă nu s-a putut căsători cu Volodia cel mic, prieten din copilărie, care o cucerește cu ușurință după nuntă și o abandonează aproape îndată. Plictiseala, fiind o nevroză, este ireductibilă prin satisfacerea cauzelor aparente. Plictisitul este bolnav prin aceea că nu știe ce vrea și atîta vreme cît nu-și constituie o *„Weltanschauung"*[1], o umbră atinsă naște alte umbre mai îndepărtate. Farmacistul de provincie nu e detestat de soție fiindcă sforăie, ci fiindcă femeia nu are noțiunea eroismului modest, al omului picînd de oboseală, după ce și-a îndeplinit o funcție socială. Este foarte probabil că Alexandru cel Mare, Caesar, Napoleon ori Kutuzov sforăiau în corturile lor în noaptea bătăliilor. Și totuși femeile nu i-au urît. Eroina noastră, prin urmare, se plictisește la infinit: „...a continuat să se scurgă ca înainte, tot atît de lipsită de interes, tot atît de melancolică și, cîteodată, chiar chinuitoare. Colonelul și Volodia cel mic jucau interminabile partide de biliard sau de pichet, Rita povestea cu o voce anostă anecdote nesărate. Sofia Lvovna se plimba mereu cu sănii de piață sau ruga pe bărbatul ei s-o plimbe cu troica." Orlov, funcționar de vamă din Petersburg, ducînd o viață mărginită și rece de epicureu și nevăzînd în dragoste decît latura fiziologică, se plictisește îndată ce o femeie agreată se instalează în casa lui. Fuge la un prieten. Filozofia lui este brutal egoistă: „...cred că pentru generațiile viitoare totul va fi mai ușor și mai limpede. Experiența noastră le va folosi. Dar omul vrea să trăiască și independent de gene-

[1] Concepție despre lume (germ.).

rațiile viitoare, nu numai pentru ele. Viața nu ne este hărăzită decît o singură dată."

Totuși, sînt eroi care își dau seama că izvorul nevrozei burgheze este egoismul, izolarea de mase. Adevăratul ideal implică, printr-o notă esențială, o imagine realizabilă a umanității în genere. Eroii lui Cehov încearcă să-și alunge plictiseala și să scurteze distanța ce-i separă de popor prin filantropie. Doi soți trăiesc separat unul de altul în aceeași casă și fiecare în parte se zbate să facă opere de caritate în folosul unor țărani fără cămin. Din această pricină ajung să se certe, căci soțul încearcă să stînjenească sau măcar să supravegheze el inițiativa soției, ceea ce înseamnă că urmărește să se ilustreze prin filantropie, că totul e chestiune de ambiție măruntă și de snobism. Și fără folos. Orgia de binefacere sărăcește pe filantropi fără a ridica starea țărănimii, al cărei pauperism are drept cauză inegalitatea de clasă. „Atîta timp — spune cu drept cuvînt un erou spectator al acestui divertisment moșieresc — cît legăturile noastre cu poporul vor continua să aibă caracterul milosteniei obișnuite care se practică în azilurile de copii sau de infirmi, nu vom face decît să ne amăgim pe noi înșine." În privința aceasta, prințesa Nadejda Lvovna este mai rezonabilă și mai consecventă cu rolul ce i-a fost hărăzit în era antagonismului de clasă. Blazată, ea stă închisă în conacul de pe moșia ei gustînd teatral solitudinea. Vînatul pe moșia sa este interzis. Cel puțin neconcedînd nimic altora, ea are gustul romantic de a fi în chip absurd solidară cu păsările și cu sălbăticiunile.

Un mod „eroic" de a vindeca plictisul este revolta strict experimentală, „ambalarea" de ideea clasei proletare. Tolstoi a înfățișat și el astfel de eroi, a căror sinceritate, dacă nu poate fi suspectată, e foarte stînjenită totuși de mentalitatea congenitală de clasă. Aristocratul cade într-o stare extraordinară de căință, care îi stă bine ca aristocrat, dovadă că saloanele nu sînt alarmate, dar apoi printr-un *deus ex machina* e scutit de a se rupe definitiv de ai săi. Fiul unui arhitect, simțind vacuitatea vieții de impiegat sinecurist, își caută o meserie umilă, dar utilă, se face vopsitor. Socie-

tatea filistină a orășelului se umple de oroare. O cunoștință feminină îi notifică să nu-i mai iasă în cale cu găleata de vopsea și cu pensule, soră-sa e dezolată: „E îngrozitor, Misail. Te implor, în amintirea mamei îndreaptă-te." Guvernatorul în numele mareșalului nobilimii îi pune în vedere rebelului toată inconvenienta conduitei sale ca fiu de nobil: „Purtarea dumitale ar putea constitui o pildă primejdioasă". Îl roagă să plece din localitate. Cuvintele înflăcărate ale vopsitorului au un efect. El zice așa: „Dacă vrei să fii într-adevăr folositor, trebuie să ieși din cercul îngust al activității obișnuite, să încerci să acționezi direct asupra maselor. De ce arta, muzica bunăoară, este atît de plină de viață, atît de populară și cu adevărat puternică? Fiindcă muzicantul sau cîntărețul acționează nemijlocit asupra maselor." Maşa, fata inginerului, se entuziasmează de vopsitor și-l ia de bărbat. Dar apoi, după ce a gustat din senzația de a fi soție de proletar, se plictisește. Vrea alte senzații tari. E cîntăreață și visează succesul de public pentru satisfacțiile personale pe care le dă. Cehov s-a oprit în repetate rînduri asupra cabotinei, a artistei mediocre pentru care arta străină de problemele vieții e un mijloc de excitație personală. În scurt, Maşa trimite vopsitorului următorul mesaj: „Redă-mi libertatea, rupe repede firul care ne mai leagă... Cînt și am succes."

Cehov a ridiculizat în numeroase schițe pe scriitorul mediocru și așa-zisele firi artistice, diletantismul artistic. O doamnă se înfățișează la scriitorul Pavel Vasilici și-l conjură să-i acorde o jumătate de ceas spre a-i citi o piesă. Doamna citește inepția în cinci acte ore întregi cu o vivacitate mereu sporită pînă ce scriitorul, ajuns la paroxism, îi aruncă în cap un presse-papier greu. Jurații îl achită. În familia Turkin toți profesează o artă: soțul face spirite, soția romane, fata cîntă la pian, lacheul declamă. Un medic de plasă cere pe fată în căsătorie și aceasta, mîndră, refuză: „Vreau să devin artistă, sînt însetată de renume, de succes, de libertate". După cîțiva ani de conservator, fata se întoarce dezamăgită. „Sînt ca pianistă ceea ce mama este ca scriitoare... E o fericire să fii medic de plasă, să slujești

poporului suferind." Acum ar accepta să ia pe doctor, dar acesta n-o mai vrea. Deci vedem care este concepția lui Cehov: artistul are o misiune socială și ca atare trebuie să aducă vocație și aptitudine de muncă și de sacrificiu. Îndestularea orgoliului e o infirmitate în nici o legătură cu marile probleme ale artei. Decît un reputat scriitor mediocru e mai bine să fii un erou modest, în munca pentru binele comun. Scriitorul din societatea burgheză, vînzînd opera sa, e împins să satisfacă setea de distracție ușoară a publicului său plictisit. El n-are trebuință să mînuiască idei înalte, nici forme artistice severe. Dimpotrivă, există o artă de a fi mediocru, așa de dificil de joasă, deși lucrativă, încît geniile n-au izbutit să se aplece, chiar voind, pînă la ea. Mediocritatea este și ea o vocație. La un medic se prezintă un individ care se dă drept autor dramatic și pare istovit de sforțările profesionale. Suferă de opresiuni, inapetență, melancolie. Din interogator reiese că bea și mănîncă enorm. Doctorul, plin de respect față de artiști, se încumetă a-l întreba despre procesul său de creație.

„Îmi cade cîteodată în mîini — zice candid autorul dramatic — cîte o piesă nemțească sau franțuzească... De obicei îmi atrag atenția prietenii, căci eu n-am vreme să urmăresc totul. Dacă piesa e bună de ceva, o dau soră-mi sau plătesc cinci ruble unui student. Aceștia o traduc și eu o adaptez moravurilor ruse: înlocuiesc numele străine cu nume rusești și așa mai departe... Asta e tot! Dar e greu! Teribil de greu!"

Krasnukin, jurnalist de mîna a doua, e un despot al familiei. Vine acasă noaptea tîrziu, cere o liniște imposibilă. Cînd copilul vrea apă, mama înspăimîntată îi zice: „*Sst, tata scrie, sst*". Cabotinul ziaristic se culcă la patru noaptea și împiedică pe cei ai casei să se miște ziua. Toți merg în vîrful picioarelor, făcînd din buze: „*Sst, sst*!"

Se cuvine să spunem un cuvînt și despre copiii văzuți de Cehov. Fără îndoială, grația lor, mai ales la cei mici, e relevată. Dar e cu neputință ca, într-o societate întemeiată pe proprietatea individuală, să nu se prevestească la ei contradicțiile și viciile din viața adulților. Copiii mici joacă loton pe bani, în lipsa părinților. Fiul bucătăresei nu

BIBLIOTECA BUCUREȘTI

mai are capital. „Fără bani nu se poate!" i se atrage atenția. Copiii pierd sentimentele gingașe, devin șantajori. Un tînăr și o tînără stau pe o bancă la marginea unui riu și se sărută cu cele mai înfocate simțiri de dragoste. Deodată din apă răsare Nicolai, elev de liceu, fratele fetei. „Dă-mi o rublă — spune el, pozitiv — și nu te spun!"

Cehov a completat fresca societății din vremea lui cu imagini ale lumii de dincolo de sfera puternicilor zilei și a subalternilor lor, constituită din obidiți, umili, declasați. În primul rînd privirea lui, ca și a lui Tolstoi, sau a lui Dostoievski, a trebuit să cadă asupra femeilor pierdute. Naturalismul francez a abundat în acest sens pînă la studiu clinic. Dimpotrivă, Cehov alunecă asupra aspectului profesional, subliniind cu delicatețe latura umană. Vanda iese din spital fără un ban, amanetează un inel cu turcoază la muntele din pietate și capătă o rublă, insuficientă pentru a-și recompune o toaletă necesară ingratei ei ocupații. Atunci, după ce enumeră mental pe prietenii ei, merge la un dentist depravat, cu gîndul de a-i cere bani. Acesta, distrat, n-o recunoaște, îi scoate, crezînd-o clientă, un dinte și-i ia unica rublă. Studentul medicinist Klocikov învață anatomia. Ca să priceapă mai bine, cheamă lîngă el pe Aniuta, concubină de studenți și artiști, îi ridică bluza, îi înseamnă cu cărbune coastele și o ține așa în frig. Deodată i se năzare, fiindcă un prieten i-a spus că trăiește în mizerie, să gonească pe fată. Aceasta își strînge puținele lucruri, iar patru bucățele de zahăr găsite prin odaie le pune pe masă lîngă o carte. În cele din urmă, studentul, înduioșat, se răzgîndește. Schița e o capodoperă. Un mahalagiu care nu mai are cu ce-și hrăni calul și cîinele, și-i duce la hingher, cu inima zdrobită; vizitiul, căruia i-a murit băiatul și încearcă în zadar să intereseze clienții la nenorocirea sa; bătrînul strungar care-și duce la spital nevasta moartă pe drum și e scos din sanie cu mîinile și picioarele înghețate; chelnerul bolnav, care mergînd acasă la rudele sale de la țară dă de o promiscuitate și o sărăcie respingătoare; soldatul tuberculos lăsat la vatră, stingîndu-se pe o navă, undeva pe ocean; vagabondul care nu vrea să-și spună numele de teamă să

nu fie trimis la ocnă, de unde fugise; țăranul, jurîndu-se că nu a spart țeasta nevesti-si cu securea fiindcă n-avea de mult o astfel de unealtă, iritîndu-se de incredulitatea judecătorului — acestea și alte drame ale vieții burgheze și rurale sînt narate cu o emoție scutită de melodramatism și cu o intuiție deplină a sufletului omenesc. Cehov aproba ceea ce spusese Tolstoi: „Poți inventa tot ce poftești, afară de psihologie".

Teatrul lui Cehov pare, față de proză, născut într-un alt climat. Schițele scurte, în special, sînt exacte, clare, compuse geometric ca un caracter de Theophrast ori de La Bruyère. Piesele de teatru mai cunoscute, dimpotrivă, aduc o lumină crepusculară și un dialog echivoc. În *Pescărușul*, în care, ca în *Rața sălbatică*, o pasăre slujește ca metaforă explicativă, exemplul lui Ibsen pare posibil. Un fel de simbolism, pe care îl remarca și Gorki, își face drum. Și cu toate astea, totul nu-i decît o aparență, sau în fine o simplă înnoire de tehnică fără atingerea realismului fundamental, ba chiar cu întărirea lui. Scriitorul reia în teatru toate constatările sale asupra societății burgheze, teoria plictiselii, dar acum dă soluții pentru viitor, face operă de vizionar. Teatrul său e al unui revoluționar curajos și abil. Pentru a demonstra plictiseala trebuia să dramatizeze vanitatea diurnă a vieții burghezo-moșierești, să scrie un teatru unde nu se întîmplă nimic notabil, unde lumea cască, vorbește lenevos sau joacă cărți. Inerția e transcrisă savant, cu timpii măsurați muzical, cu violente accidente neprevăzute și căderi de cortină subtile. Fără o interpretare inteligentă, inefabilul plictisului dramatizat poate să deruteze pe spectatorul care nu e la nivelul ideilor tratate. *Pescărușul* a suferit la început o cădere.

O altă caracteristică a acestui fel de teatru surdinizat este că eroi lipsiți de aspectul sublim spun fraze mai mult ori mai puțin nebuloase, cu aer de profeții, și care, la un examen atent, se descoperă a fi destul de clare, iar azi apar ca o surprinzătoare intuire a timpurilor noi. În acest chip, Cehov a putut să fie nu numai un scriitor satiric ci și un propagator de idei revoluționare.

Subiectul din *Pescărușul* e de natură estetică. Trigorin e artistul mediocru și cu succes la femei, produs al societății respective. El însuși nu-și face iluzii: „Simt... că nu mă pricep decît în peisaje; că încolo sînt fals, fals, pînă la măduvă." O fată cu înclinare spre arta dramatică fuge cu el, e părăsită, revine pentru un timp și comunică tînărului scriitor Treplev, care o iubește, aceste adevăruri agonisite:

„Sînt un pescăruș... Știu acum, înțeleg, Kostia că în meseria noastră — fie că joci pe scenă, fie că scrii — esențialul nu e gloria, nici strălucirea, nici ceea ce ai visat, ci răbdarea. Să știi să-ți porți crucea și să ai răbdare. Am credința și sînt mai puțin nefericită și cînd mă gîndesc la misiunea mea nu mă mai tem de viață."

Treplev, care vedea că eroina nu-l iubește sau poate fiindcă își dă seama că el n-are credința și răbdarea, se împușcă.

Unchiul Vania este procesul intelectualului mediocru, tiran și egoist. Profesorul Serebriakov face pe bolnavul, ocupă toată lumea cu persoana lui, trăiește de pe urma sacrificiilor celorlalți. Cumnatul său, Volnițki, care a administrat moșia ani de zile ca să-l întrețină, nu mai are nici o iluzie asupra-i: „Îl puneam mai presus de toate, tot ce scria și spunea mi se părea genial... Iată-l... nici o linie din opera sa nu-i va supraviețui, e cu desăvîrșire necunoscut, o nulitate completă. O bășică de săpun...". Doctorul Astrov, care nu-i fără cusururi, își îndeplinește modesta și utila lui misiune sanitară și e dezolat că și-a pierdut vremea cu profesorul: „Ne-am lăsat atrași de lenevirea în care trăiți... Ne-ați făcut să ne pierdem capul, o lună de zile și mai bine mi-am părăsit bolnavii și pepinierele în care țăranii și-au împins vitele la păscut... Dumneata și soțul dumitale ați adus cu voi peste tot pustiirea..."

În *Trei surori*, într-o lume provincială copleșită de plictiseală, unde un regiment în garnizoană, un bal sînt zvîcniri de viață, ideea muncii ca mîntuire este enunțată

clar, într-un ton profetic, contrastînd în chip emoționant cu mediul banal. Irina zice:

„Azi-dimineață cînd m-am deșteptat, după ce m-am sculat și m-am spălat, am avut deodată viziunea clară a lucrurilor din această lume și am crezut că înțeleg ce trebuie să fac... Orice om trebuie să muncească, să-și cîștige în sudori pîinea — acesta-i sensul și scopul vieții, fericirea și entuziasmul..."

Locotenentul baron Tuzenbach are nostalgia muncii și își dă demisia din armată spre a lucra la o cărămidărie. Din nefericire, va muri în duel. „N-am muncit niciodată în viață — zice el. — Au venit timpurile cînd se vede înaintînd spre noi o masă enormă; o furtună puternică și purificatoare se pregătește, vine, e aproape și curînd va mătura din societatea noastră lenea, indiferența, prejudecățile despre muncă, plictiseala cruntă. Voi munci, iar în douăzeci și cinci sau treizeci de ani toată lumea va munci. Toată lumea..."

Nu se poate spune că Cehov n-a fost un profet bun.

În *Livada cu vișini*, distanța de la trecut la viitor este urmărită pe toată întinderea. Firs, bătrînul servitor, este trecutul încăpățînat, ireductibil. Deși rob, n-a voit să primească libertatea. Abolirea robiei i se pare o catastrofă, înlocuirea în baluri a generalilor, baronilor, amiralilor cu diriginți poștali și șefi de gară o consideră abominabilă. Ranievskaia, proprietara livezii cu vișini, e prezentul burghezo-moșieresc. Risipește averea, se plictisește, migrează. Hazliul Epihodon este filozoful acestei dezaxări, hamletizînd burlesc: „Sînt un om cultivat, am cetit felurite cărți remarcabile, dar nu pot să înțeleg exact ce vreau, a trăi sau a mă sinucide, dacă pot să mă exprim astfel: în orice caz port mereu asupra-mi un revolver." Lopahin, urmașul de robi, știe ce vrea: să se îmbogățească, să se îmbete de puterea banului. Trofimov, student permanent, respinge filozofia pecuniară a lui Lopahin: „Omenirea merge spre un adevăr sublim, spre cea mai mare fericire ce se poate aștepta pe pămînt și eu pășesc în primele rînduri... Voi ajunge sau voi arăta altora calea de urmat." Prevestirea e

puțin învăluită, dar oricine va admite că Cehov nu putea spune mai mult.

Cehov a devenit popular la noi mai ales prin compozițiile scurte. Cum nuvela a luat în literatura română o dezvoltare mai mare la început decît romanul, era firesc ca maeștrii nuvelei europene, precum Cehov și Maupassant, să fi fost modelul scriitorilor. L-au tradus publiciștii și scriitorii de seamă: Sofia Dobrogeanu-Gherea, N. Dunăreanu, L. Rebreanu. Cu toate astea, bibliografia traducerilor nu dă o imagine exactă a răspîndirii lui Cehov. Între el și scriitorii români a existat o afinitate sufletească și geografică, Cehov cu lumea lui fiind mai aproape de noi decît impasibilul și mizantropul Maupassant. Tembelismul administrativ, indolența, locvacitatea și pierderea vremii prin localuri, cameleonismul, speranța mic-burgheză în loterie, astea le-a tratat Caragiale. Lăcomia aprigă și mocnită, ducînd la crimă, a burgheziei rurale o găsim în Slavici. Existența mediocră a impiegaților feroviari, visul de a se deplasa din provincie la București, precum eroii cehovieni tînjesc după Moscova, bovarismul micii burgheze care fuge pe drezină cu un ceferist din cauză că soțul ei este obez, astea sînt la I. A. Bassarabescu; torturarea și eliminarea brutală a unui erou bun, ca în *Sala nr. 6* se întîlnesc în nuvelistica munteană cu originea în Delavrancea, la care găsim și parazitismul clasei exploatatoare. Reacționarismul și paseismul aristocrației provinciale ruinate și vegetante, astea sînt în Gîrleanu. Sentimentul de singurătate al omului de jos, înfrățirea cu animalele sînt în M. Sadoveanu.

Arta particulară a lui Cehov a fost semnalată aproape îndată. Acel care făcea modeste articole umoristice a surprins prin poezie și finețea discreției psihologiei, prin geniul său totodată „tragic și suav" cum zice Gorki. Figurile lui, ținute într-o cutie de jucării, scapă la deschiderea capacului și se întind fantomatic spre cer. Descripția morală a lui Cehov are calitățile mătăsurilor cu două reflexe, scriitorul descoperă gingășia în ridicul și intră în dramă prin bufonerie. Olenka din *Draga de ea* este un personaj franc comic, o femeie instabilă, care îndată ce-și îngroapă un

bărbat își ia altul. Și totuși, Tolstoi s-a entuziasmat de ea și cu citate din Biblie a demonstrat că este personificarea iubirii de oameni. Și într-adevăr, Olenka nu există singură: ca și luna, are nevoie de soare spre a lumina. Ideile, sentimentele ei sînt ale celui de care s-a afecționat: cu antreprenorul de spectacole se preocupă de teatru, cu depozitarul de lemne de combustibil, cu veterinarul de epizootii, cu copilul acestuia de probleme școlare. Ceea ce e capital la un creator, e proiecția eroilor. Nu există personaj oricît de meschin în planul vieții care să nu devină uriaș dacă au fost conformate în el toate organele cu rezultatul unei funcții totale în numele umanității. Sancho Panza este în insula lui un om de stat tot așa de serios ca și Filip al II-lea. Statura multor eroi cehovieni a depășit înălțimea comună. Maupassant este un creator remarcabil, semnificația mondială a eroilor săi rămîne încă o problemă de discutat. Ociumelov însă e măreț ca Pristanda și Polonius, un filozof al oportunismului de dimensiunea lui Machiavel. Omul care și-a stropit superiorul cu salivă și a murit de frică e un erou shakespearian, pot să zic chiar, pentru claritatea ideii, homeric. Frica lui e tot atît de memorabilă în materie de patologie a sentimentelor ca și mînia lui Achile. Tolstoi a studiat universul uman explorînd genial o singură zonă, aristocrația. Cehov ne-a dat un album cu un număr imens de portrete ale întregii lumi ruse în epoca țaristă, operă de colecționar nu mai puțin solidă, situîndu-se pe piscurile cele mai înalte ale literaturii universale.

Azi, cînd toată omenirea, afară de cîțiva rătăciți, detestă războiul și strigă cu Petrarca: Pace, pace, pace! slăvirea marilor creatori care i-au arătat în furtunile istoriei drumul adevărat este forma cea mai înaltă de înfrățire între popoare și un mijloc foarte puternic de apărare a păcii.

VARIA

Dar Shelley, Keats, Byron, sînt greci? Aici începe îndoiala și distincția. Cîțeșitrei fac citații și aluzii clasice și se-ndreaptă ideal și chiar geografic către solul Eladei. Shelley citește grecește *„I read Greek, and think about writing"*[1]. Mary Shelley, autoarea tenebrosului *Frankenstein*, a făcut și ea cunoștință *„with* a *Greek prince"*[2] cu turban, și ia de la el lecții de l. greacă, citind *Antigona: „Mary has been a Greek student for several months, and is reading A n t i g o n e with our turbaned friend"*[3]. Ar însemna atunci că un clasicist este un clasic. Ceea ce rămîne incontestabil este aspirația acestor briți de a regresa spre Grecia. Shelley* formulează și o teorie a clasicității cu prilejul vizitării Pompeiului, care *„you know, was a Greek city"*[4]. Ochiul lui exaltat denaturează în mare dimensiunile micului oraș vesuvian, văzînd *„forests of lofty columns"*, păduri de columne grandioase în for și semnalînd într-o altă piață *„an enormous temple"*[5]. *„If such was Pompeii, what was Athens?"* Dacă așa era Pom-

**Selected letters of Percy Bysshe Shelley*, edited with an introduction by Richard Garnett. London, Kegan Paul, Trench, 1884.

[1] Eu citesc grecește și reflectez asupra scrierilor pe care le citesc (engl.).

[2] Cu un prinț grec (engl.).

[3] Mary a studiat limba greacă mai multe luni și citește Antigona cu prietenul nostru care are un turban pe cap (engl.).

[4] Cum știi, a fost o cetate grecească (engl.).

[5] Un templu enorm (engl.).

peiul, ce trebuie să fi fost Athena? Vede și amfiteatrul care e destul de modest, părînd totuși lui Shelley *„of great magnitude"*[1], deși mult inferior Coliseului. Acum înțelege de ce erau mari poeții greci. „Ei trăiau într-un perpetuu comerț cu natura externă și se nutreau cu formele ei. Teatrele erau deschise spre munți și spre stele. Columnele, tipuri ideale ale pădurii sacre, cu acoperișul de linii împletite, admiteau lumina și vîntul; mirosul și prospețimea cîmpului pătrundea în cetăți." Iată un lucru foarte discutabil. Oare Grecii făceau teatrul descoperit ca să privească stelele, cînd se jucau comediile lui Aristophan? A contempla bolta cerească în timpul spectacolului e o dezerțiune, condiția teatrului fiind de a fi pe pămînt. De asemeni, nu-i de gîndit că anticii foloseau coloanele ca să-i bată vîntul. Invers e adevărul. Grecia era cea mai puțin „natură" de pe glob. Promontoriile sale cretacee, firmamentul scutit de devoluțiunea zorilor, marea sticloasă ca un lac alcătuiau un interior și Grecii ședeau în amfiteatru fără acoperiș, tocmai pentru că nu se temeau de meteori, de ceață londoneză, de ninsoare intempestivă sau de ploaie cu grindină. „Interiorul" se realiza afară. Acest „afară" ca natură incultă exista însă în Septentrion și e deajuns a citi pe Herodot și pe Strabon ca să-ți dai seama ce groază aveau grecii de un fulg de zăpadă și cît de puțin îi interesa natura. Septentrionalii, dorind a realiza Grecia, au trebuit să pună ferestre teatrului spre a împiedica năvala crivățului și a încălzi localul ca să se suplinească soarele. Civilizația elenică a apărut acolo unde solul abstract permitea o speculație tihnită de linii. Pe Acropole nu se poate gîndi nici un copac, nici măcar palmier, și dacă Parthenonul ar fi fost umbrit de stejari și nuci, rădăcinile ieșind din pămînt ar fi sugerat forța vegetală care răstoarnă blocurile de piatră, într-un cuvînt ruina. Natura prin prospețimea ei amintește moartea, cultura clasică era tocmai fuga de fenomenologie, refugiul în ideea platonică. Cel mult templul, dacă e pădure, este forma prototipistică a acesteia, simbolul ei metafizic. Noi concepem clasicismul și romantismul ca două soluții posibile ale

[1] De o mărime uriașă (engl.).

dramei dintre artă și natură. În cea dintîi arta e biruitoare, în cea de a doua natura. Conciliația între ele e doar un vis de poet britanic, care coborînd spre Vezuviu și Mediterană în drum spre regimul geometriei, aduce de acasă nori și vînt ca să pigmenteze peisajul, așa precum ar bea gin după smochine.

În acest spirit, descripțiile de peisaj italic ale lui Shelley *(Lago di Como,* spre pildă*)* sînt excelente. Ceea ce-l atrage nu este însă artificializarea, umanizarea naturii, ci exotismul meridional. În locul violenței atlantice descoperă o nouă violență focoasă, producătoare de uberitate. Așa se explică surprinzătoarea, desigur justă, însă modernă analogie între Vezuviu și ghețari. „Lava, ca și ghețarii, se rostogolește perpetuu cu o pîrîitură ca de foc înăbușit". „Vezuviul este, după ghețari, cea mai impresionantă exhibiție a energiilor naturii pe care am văzut-o vreodată. N-are măreția incomensurabilă, magnificența copleșitoare, nici, mai ales, frumusețea radiantă a ghețarilor, însă are caracterul lor de vigoare teribilă și irezistibilă". Shelley coboară la lumina torțelor, frapînd sceneria infernală. Îl uimește la Como plantațiile de măslini, portocali și lămîi care erau așa îngreunați de rod, încît aveau *„more fruit than leaves"*, mai multe fructe decît frunze. Veneția i se pare admirabilă, avînd fundațiile în mare. *„The silent streets are paved with water"*, străzile tăcute sînt pavate cu apă. În fine poetul e foarte uimit atribuind un suflet la tot ce există *(„Iwill say, then, that all nature is animated").* Argumentația lui e finalistă. Floarea are suflet pentru că e alcătuită în vederea existenței de floare: „căci ce e sufletul dacă nu ceea ce face ca o ființă organizată să fie ceea ce este"? Southey i-a spus că el, Shelley, este *„not an Atheist, but a Pantheist"*[1]. Desigur și grecii atribuiau fenomenelor naturale un spirit, dar un spirit „uman" pentru că nu puteau înțelege decît pe *„homo"*. Astfel, ei desființau de fapt natura pretinzînd că vegetalul și animalul sînt numai metamorfoze ale omului. Veritabilul gest de păgînism ar fi fost

[1] Nu un ateist, ci un panteist (engl.).

dacă Shelley se închina la Apollo sau la Venera, dacă măcar prin craterul Vezuviului ar fi căutat să zărească pe Vulcan sau dacă i s-ar fi părut că o Nereidă încearcă să scoată capul dintr-un canal venețian.

Este cu neputință pentru spiritul clasic să disocieze peisajul de invidiat, avînd în vedere că primul reprezintă expresia celui din urmă. Ce-ar fi Athena fără atenieni și Roma fără romani? Cînd mergi la Napoli și privești poporul, pricepi îndată că sub aparența unei plebe desculțe și zgomotoase, aceasta e populația autentică a vechii Parthenope, trăind în stradă. Ea se verifică îndată ca o mulțime eminamente citadină, civilă, prin urmare civilizată, plină de inteligență socială. Străzile sînt bunurile ei. Antichitatea în apogeul său ni se înfățișează ca o societate tipic democratică, fără clase stridente. Ea nu cunoaște mahalalele metropolelor moderne cu milioane de locuitori, cetățile antice avînd o populație foarte redusă. Teatrele, circurile erau tocmai pentru plebe, acea plebe se bucura de toate bunurile civilizației și întrucît nu existau plăceri ascunse în interior, totul fiind comunal, plebea clasică nu era vulgul de azi, privat de mulțumirile secrete ale clasei restrînse. Shelley însă este englez, călătorind în Italia antică, dar disprețuind populația modernă care i se pare barbară. „*The barbarous ferocity of the inhabitants*"[1] crește progresiv, după el, mergînd spre sud. Intelectualul avizat (și Goethe a intuit aceasta) constată tocmai contrariul. Civilizația modernă, longobardică și de origine feudală, se destramă făcînd loc sufletului antic, volubil, exuberant. În coborîrea de pe Vezuviu, strigătele și cîntecele „*of these savage people*"[2] sînt notate de Shelley sub calificativul de „*wild*". Napoletanii „*sălbatici*"! Sălbatic vrea să zică „*silvaticus*", om al pădurii, al naturii, iar aci avem de.a face cu un vulg orășenesc plin de temperament citadin care ar muri dacă ar fi deportat în Scoția. Dar și mai curios (pentru Shelley o oroare!) „*the common Italians are so sullen and stupid, it's*

[1] Ferocitatea sălbatică a locuitorilor (engl.).
[2] Acestui popor sălbatic (engl.).

impossible to get information from them"[1] Italienii stupizi și sanchii! Nu se poate. Probabil că Shelley stropșea într-așa chip vocalele, încît acești oameni ai sunetelor clare se mîhneau și nu înțelegeau. Purtați *„in a chair on the shoulders of four men"*[2], acești briți, extaziindu-se în fața lavei, privesc pe oameni de sus.

Informațiile pe care ni le dă Shelley în scrisori despre viața lui Byron în Italia sînt foarte semnificative. La Veneția îl cunoșteau și gondolierii ca un *giovinetto inglese „who lived very luxuriously, and spent great sums of money"*[3]. Poetul lui *Don Juan* are o legătură cu o contesă Guiccioli, divorțată și cu o pensie de 1 200 coroane anual. Apartamentele soțului ei, în care locuiește Byron, sînt „splendide". Byron ține în afară de slugi, zece cai, opt cîini *„enormous"*, cinci pisici, un vultur, un corb, și un șoim, cinci păuni, două găini de Guinea și un cocor egiptean. Tăiește *„with considerable splendour"*, avînd un venit anual de 4000 l. din care 1000 sînt destinate operelor de caritate. La Livorno, Byron are o îmbarcație *„a splendid vessel"*, *„a most beautiful little yacht"*[4]. Cavalcadează cîteodată în această localitate. Shelley e de părere că suferă de un cancer al aristocrației care trebuie extirpat: *He has many generous and exalted qualities, but the canker of aristocracy wants to be cut out"*[5].

Shelley însuși, pe o scară mai modestă, nu-i scutit de această pornire de a se distinge de alții, de a trăi excepțional. Din Pisa roagă pe cineva de la Paris să-i cumpere o harfă (70—80 guinee) pe care vrea s-o ofere cuiva. Pentru un expatriat aproape, gestul este neconvenabil. E foarte supărat că nu poate să înoate. În schimb face sport în barca cu pînze, petrece *„sailing"*[6]. Din asta i se trage și

---

[1] Italienii de rînd sînt atît de stupizi și țîfnoși încît e cu neputință să afli ceva de la ei (engl.).

[2] Într-o lectică pe umerii a patru oameni (engl.).

[3] Tinerel englez (it.) „care trăia foarte luxos și cheltuia o mare sumă de bani" (engl.).

[4] O corabie splendidă, un foarte frumos yacht mic (engl.).

[5] El are multe și frumoase calități, dar cancerul aristocrației trebuie să fie extirpat (engl.).

[6] Navigînd.

moartea. La Livorno, fiind prins de furtună pe fragila ambarcație, se înecă. Suferea de fapt de o formă specială de *„spleen"*[1], manifestîndu-se vitalist, o voluptate de a-și biciui organismul, de a profesa un „eroism" înțeles ca un record. Astfel vedea el Grecia. Aruncat pe țărm, e îngropat provizoriu în nisip, apoi ars în prezența lui Byron și a lui Leigh Hunt într-un mod păgîn, cu vin și ulei vărsat peste trup. Căldura pricinuită de arșița soarelui și de foc era așa de mare, încît atmosfera devenise apăsătoare și vibrantă. Aceste funeralii romane, pregătite de niște literați englezi moderni, sînt numai parțial efectul unei imaginații clasice. În realitate autoritățile obligau la cremațiune. Legea carantinei nu permitea scoaterea cadavrului de pe plajă decît *„on condition that we burn them to ashes"*[2]. În scurt, cazul lui Shelley arată că pentru un nordic a trăi grecește este foarte „romantic".

---

[1] „Plictiseală"

[2] Cu condiția ca ele să fie arse, transformate în cenușă.

UN CUVÎNT DESPRE H. HEINE

Timpul nu-mi îngăduie acum a răsfoi mai atent opera destul de voluminoasă a lui H. Heine pe care citind-o altădată într-un anume scop profesional am găsit-o aptă a da unui istoric literar cele mai surprinzătoare sugestii. Mă mulțumesc deci a arunca ochii pe *Das Buch der Lieder*[1] și a transcrie cîteva însemnări marginale.

Tipizînd și el, Heine distingea o *Hellenentum* de o *Nazarenertum*.[2] Cred că el nu aparținea nici primului tip, nici celui de al doilea, ci unei sinteze a lor. Heine era un elenistic, venea dar cu o aptitudine de a trăi frenetic substratul misterios al vieții, caracteristică Orientului mijlociu, dar în același timp saturat de cultură cădea repede în descurajări sceptice, luînd forma persiflajului. Heine are ceva din rîsul lui Lucian și s-a pronunțat în privința-i expresia „mim". În poezia lui răsună coardele psalmodice ale lui David și apoi repede un rîs subtil.

Se va zice: aceasta-i ironia romantică. Fără îndoială, Romantismul german ca și Renașterea, prin excesul de cultură, conciliază delirul cu spiritul pozitiv, uneori în formă inversă. Burghezul timorat e atras o clipă în vîrtejul marilor

[1] *Cartea cîntecelor*, culegere de lieduri adînc simțite și măiestrit compuse, care i-au asigurat faima poetului german.

[2] Elenism și creștinism. Poetul distinge aici lumea „păgînă" a elenilor întemeiată pe frenezia și setea de viață, de lumea creștină, întemeiată pe concepția ascetică despre viață.

emoții metafizice, Hoffmann trage toate efectele posibile din această paradoxală situație. Heine însuși are un rîs amabil pentru filistinul căzut în criză romantică:

Philister in Sonntagsröcklein
Spazieren durch Wald und Flur;
Sie jauchzen, sie hüpfen wie Böcklein,
Begrussen die schöne Natur[1].

Ca mai toți poeții vremii, Heine pornește de la Goethe. În erotică acesta cultiva un badinaj de *„petite poesie"*, însă la modul gotic, serios, sentimental și cu idei generale. Pe de altă parte, Goethe, într-un fel de epică scurtă *(Balladen)* primește mesagiile lumii de dincolo cîntînd magicul, demonicul *(Erlkönig, Die Schatzgräber, Die Braut von Korinth*[2] *etc)*. Goethe nu este aci ironic dar nici „entuziast" în înțelesul veritabil al cuvîntului ca Bürger, în compoziții asemănătoare (de pildă *Lenore)*. Se simte la el o curiozitate doctorală pentru elementul ocult, care răpește mult din genuinitatea baladelor.

La Heine sensul fabulosului, a paradisiacului chiar, este foarte mare și întrucît privește cel din urmă aspect am notat suavități aproape mallarmeene. Dar în măsura în care crește creația himerică, sporește și blazarea, care scurtează brusc poemul și-i dă o poantă mai patent sau mai latent burlescă. Nici nu se poate vorbi uneori de persiflare ci de demoralizare a misticismului. Astfel prințesa Ilse cheamă pe poet într-o lume de basm fără pată.

Ich bin die Prinzessin Ilse,
Und wohne im Ilsenstein[3].

Prințesa îi evocă fericirile unui predecesor, ale împăratului Henric, și e abia perceptibil că în 8 strofe Heine s-a

[1] Filistini în straie de sărbătoare / Se plimbă în pădure, pe pajiști; / Chiuiesc și sar ca țapii, / Salută frumoasa natură (germ.).
[2] *Craiul ielelor, Căutătorii de comori, Mireasa din Corint*, titlurile unor balade vestite ale marelui poet german, J.W. Goethe (1749—1832).
[3] Eu sînt prințesa Ilse, / Locuiesc în Ilsenstein (germ.).

și plictisit de feeric și a întrevăzut nervos stridența trompetelor:

Brațul meu te va îmbrățișa
Cum îmbrățișa pe împăratul Henric;
Îl țineam de urechi,
Cînd trompetele sunau.

Strofele pentru Lorelei *„die schönste Jungfrau"*[1], care cu cîntecul ei vrăjit fascinează un luntraș și-l face să se-nece în Rhin, ascund un repros și melancolia introductivă e o critică discretă a basmului:

Nu știu ce poate să-nsemne asta,
Că sînt așa de trist;
Un basm din bătrînele vremuri,
Nu-mi iese din minte.

Cît despre aluzia la regele Wiswamitra care prin luptă și pocăință vrea să dobîndească vaca lui Vasistho (anecdotă din *Mahabharata)*[2], ne dovedește o repede blazare pentru epicul sublim:

O, Rege Wiswamitra,
o, ce mai bou ești tu,
că te bați și te pocăiești.
numai pentru o vacă.

Însă Heine nu ne spune că vaca era miraculoasă și oferea haine, nestemate, mîncări cînd i se zicea „Dă-mi".

În *Meerestille*[3] ironia iese din descoperirea în mijlocul sublimității, a meschinului și a crimei pentru existență. Liniște în larg, soare. Contramaistrul doarme pe pîntece lîngă cîrmă. Căpitanul se răstește la un mic matelot care a furat un hering dintr-un butoiu. Din valuri scoate capul un peș-

[1] Cea mai frumoasă fecioară (germ.).
[2] Mare epopee indiană, scrisă în limba sanscrită (sec. XIV), de vreo 200 000 stanțe, constituind o adevărată enciclopedie a mitologiei indiene.
[3] *Pe marea liniștită* (germ.).

tișor și plesnește voios din coadă, însă un pescăruș pică repede de sus, îl ia în gheare și se avîntă cu el în albastrul cerului.

Heine avea o atracție congenitală pentru epic și implicit dar pentru sublim. Evocarea lui Napoleon în *Die Grenadiere* dovedește înflăcărarea pentru un erou (intrau și anume motive speciale de simpatie). Unii văzînd că Heine a trăit la Paris și a scris lucruri de aparență cruntă la adresa Germaniei își închipuie că poetul nu se simțea bine în mediul gotic. Nimic mai fals. Mai degrabă Heine n-a avut legături organice cu lumea franceză. O analogie cu Alfred de Musset e posibilă numai foarte superficial. Ironia lui Heine e dureroasă și foarte puțin clasică, iar credința lui în ficțiune intensă. Afară de un anume vis de împăciuire între cele două popoare *„die beiden auserwählten Völker der Humanität"*[1], el se simțea german și n-avea de gînd să cedeze Rhinul: *„Seid ruhig, ich werde den Rhein nimmermehr den Franzosen abtreten"*[2]. Vedea domul credinței germane ridicîndu-se spre cer, auzea cu compunctiune clopotele și orgele.

Imaginea Coloniei cu marele ei dom îi răsărea fantomatică înainte:

Im Rhein, im schöner Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem grossen Dome
Das grosse, heilige Köln[3].

Apetiția spre o lume epică, solemnă și religioasă îl face să adopte structura pieselor de *Romancero*. În această alegere trebuie să fi avut un rost și acea subită dezacordare a sufletului. Heine face castele mari din cărți de joc, apoi le răstoarnă cu dosul mîinii. Castelele din Spania le găsea în acele *romances*, care sînt tocmai niște piese epice scurte, cu gest infinit, interpretabil liric. Scurtimea aceasta convenea poetului care găsea într-o formă aproape fixă formula lui sufletească făcută din țîșnirea repede și bruscă prăbușire.

[1] Cele două popoare alese ale umanității (germ.).
[2] Să fii liniștit, nu voi ceda niciodată Rinul francezilor (germ.).
[3] În apele frumosului fluviu, / În valuri se-oglindește, / Cu domul spre cer înălțat, / Sfîntul și marele Köln (germ.).

Spre a nu insista mai mult voi aminti numai *Donna Clara* ca o romanță tipică, simbolizînd drama internă a lui Heine. Visîndu-se cavaler într-o formă aproape fixă formula mai clar în acest mediu rezistența fatală pe care ar fi întîmpinat-o. Cavalerul se întreține cu Donna Clara, fata Alcade-lui, care dă pe față, inocent, un mare fanatism, jurînd în numele lui Isus cel pe care l-au răstignit *„die gottverfluchten Iuden"*[1] și făcînd paradă de a sa *„limpieza de sangre"*[2], ca una ce nu avea nici o picătură *„von dem Blut der Mohren und des schmutzigen Iudenvolkes"*[3]. Urmează sărutarea de rigoare și o răzbunare savantă:

Eu, Senora, iubitul vostru,
Sînt fiul prealăudatului
Mare învățat Rabin
Israel din Zaragoza.

[1] Iudeii blestemați de Dumnezeu (germ.).
[2] Puritatea sîngelui (span.).
[3] Din sîngele maurilor și ale murdarului popor iudeu (germ.).

GENUL EPISTOLAR

Deși scrisoarea se bucură în alte literaturi de onorurile unui gen special, foarte des îmi este dat să iau cunoștință că la noi cei mai mulți o socotesc un simplu document. Evident, nu orice scrisoare intră în literatură, însă trebuie rezolvată principial problema dacă o scrisoare poate deveni literatură.

O primă obiecție, bănuită, este aceea că epistola îndeplinește o misiune strict practică în planul contingențelor fie comunicînd știri particulare, fie urmărind anume reacțiuni. Scrisoarea este scrierea tendențioasă prin eminență.

Este adevărat: literatura reprezintă o formă de „cunoaștere", încît putem să ne întrebăm dacă o scrisoare are putința de a ne ridica de la contingent la universal. Cît despre tendință, nici un estetician n-a cerut absența ei, ci numai sterilizarea. Cînd noi citim corespondență între indivizi cu totul îndepărtați de tipul și viața noastră practică, ne aflăm în situația de a cunoaște pe om în general (întrucît este exprimat), cu o tendință care pentru noi rămîne un simplu gest gratuit.

Scrisoarea compusă, în cea mai agitată dispoziție, devine pentru cititor o simplă expresie a personalității, o formă dar de cunoaștere, lirică însă. Dacă totuși pentru lectorul străin o scrisoare se bucură de indiferență practică, nu e mai puțin adevărat că operele de artă mari rezultă din indiferența artistului însuși. Este în stare un epistolier ca în plină efuziune practică să-și complice scrisul printr-un plan indiferent, să scrie într-un cuvînt pentru plăcerea de a se exprima pe

sine în scris? Experiența ne-a arătat că da. Prosper Mérimée *„maître des Lettres familières et de la Correspondance"*[1] își transcrie lunga agonie de astmatic cu o indiferență de esența umorului și cu o plăcere bătătoare la ochi de a face corespondență. Cu spatele plin de ventuze, mai mult mort decît viu, scrie *„Adieu mon cher ami, j'ai toutes les peines du monde à écrire et mes vésicatoires m'agacent horriblement. Je voulais articseulement vour remercier de votre lettre et de vos derniers cles."*[2] Cu doi ani mai înainte, cînd nu era mai sănătos, se amuza de pieile ce i se jupuiau din pricina tincturii de iod, cu o imagine superbă de arhivist: *„On m'a fort martyrisé et entre autres cruautés on m'a frotté le dos avec de la teinture d'iode, à la suite de quoi toute la peau est partie d'une seule pièce comme une charte carlovingienne"*.[3]

Indiferența se traduce prin puterea de analiză iar aceasta înseamnă în definitiv capacitatea de a te situa în univers. Cînd o corespondență depășește relațiile empirice și sugerează o filosofie de viață atunci acea corespondență intră în sfera literaturii. Așa e cazul cu scrisorile lui Al. Odobescu care nu numai construiesc o puternică personalitate, prin confesiune, dar definesc și o poziție. Cea mai „rece" scrisoare și cea mai literară este aceea către Anghel Demetriescu în care Odobescu își ia adio de la viață, înainte de a se sinucide.

Elementul esențial prin care literatura stîrnește emoții este ficțiunea. O scrisoare poate să pară unora prea spontană. Marii epistolieri dau scrisorilor un aer ingenuu și gratuit de compoziție. De altfel nici un soi de scrisoare nu se sustrage artei literare cu totul. Scrisoarea în general uzează de anume convenții, de procedee retorice specifice, și oricine știind că are un „public", fie și de o singură persoană, compune mai mult ori mai puțin conștient. Cît despre scrii-

---

[1] Maestrul Scrisorilor familiare și al Corespondenței (fr.).

[2] Adio, dragul meu prieten, mi-e tare greu să scriu și durerile mă chinuie teribil. Voiam să-ți mulțumesc pentru scrisoarea și ultimele dumitale articole (fr.).

[3] M-au chinuit cumplit și între alte cruzimi, mi-au frecat spinarea cu tinctură de iod, după care toată pielea mi s-a jupuit ca o hartă carlovingiană (fr.).

tor, acesta avînd obișnuința pe de o parte de a transforma totul în ficțiune, de a se transforma și pe sine în plan ireal, iar pe de alta intuind că scrisorile sale vor cădea pe mîinile posterității, el e mai atent ca oricare la compoziție.

De altfel individul comun scrie foarte puțin. Corespondența oamenilor fini se înscrie de la început în artă, prin faptul că se naște din plăcerea a două spirite fine de a ține corespondență. Scrisoarea e un simplu pretext de a prelungi un dialog de idei generale. În felul acesta scrisoarea nu se mai numește așa decît fiindcă e trimisă prin poștă, fiindcă păstrează un anume ton familiar, și uzează de o continuă deplasare asociativă în planuri deosebite. Ea e un fel de foileton în care intră tot felul de procedee literare: descripție, portret, pamflet, esseu filosofic și critic, aforism, metaforă. De pildă, curată definiție în imagini a modului biologic propriu sînt cuvintele lui Prosper Mérimée dintr-o scrisoare: „*La seule manière de vivre c'est d'être au soleil sans rien faire. Je me plais à croire qu'apres ma mort je serai changé en lézard*".[1] Într-o altă scrisoare în șase rînduri Mérimée evocă tot interiorul său fizic și moral: „*J'avais débarrassé mes fauteuils de tous les livres qu'ils portaient, j'avais fait peigner mon chat et ordonné un grand feu et un samovar, pour vous recevoir comme vous aviez bien voulu me l'annoncer, et tous ces beaux préparatifs sont inutiles comme ceux qu'on avait faits pour l'impératrice d'Autriche*"[2]. Așadar bătrînul Mérimée își încărca fotoliile cu cărți, avea o pisică pe care o pieptăna, un samovar rusesc și relații în lumea imperială. Despre pisică vorbește și în altă parte: „*Cela fait que je ne sors guère de mon trou et que je vis beaucoup dans la société de mon chat qui est de l'ancien régime et arriéré de*

[1] Singura manieră de a trăi este de a sta la soare fără să faci nimic. Îmi place să cred că după moarte mă voi transforma în șopîrlă (fr.).

[2] Am descotorosit fotoliile de toate cărțile ce zăceau acolo, mi-am pieptănat pisica și am cerut un foc mare și un samovar pentru a vă primi, așa cum m-ați anunțat, și toate aceste preparative sînt nefolositoare, ca și acelea pe care le-am făcut pentru împărăteasa Austriei.

toutes les façons"[1]. Oroarea de frig (asemănătoare cu a lui Alecsandri încît s-ar zice că poetul român copiază stilul epistolar al lui Mérimée care și el zice: *Petit bonhomme vit encore)* găsește o imagine plină de spirit: *„Quelle idée de galopper dans une forêt qui n'est pas chauffée par le froid qu'il fait"*[2].

Cu deosebire curiozitatea anxioasă pentru decese și agonii constituie un capitol „proustian" în corespondența lui Mérimée. Ceea ce însă demonstrează spiritul de fabricație literară la prozatorul francez, este faptul că cu mici modificări trimite aceeași scrisoare la mai multe persoane. O redacție perfectă fiind atinsă, artistul nu are motive de a-și strica opera, fiind de altfel încredințat că lectorii săi inteligenți pricep jocul său superior.

---

[1] Aceasta face că nu ies niciodată din vizuina mea și că trăiesc tot timpul în societatea pisicii mele care e din trecutul regim și înapoiată din toate punctele de vedere (fr.).

[2] Ce idee să galopezi într-o pădure care nu a fost încălzită pe frigul asta! (fr.).

GEORGE SAND
ȘI IDEALUL SĂU VIRIL

Madame de Staël nu este singura femeie furtunoasă a secolului, George Sand îi seamănă considerabil. *Indiana* e un specimen de roman feminin tratînd „drama" femeii. El a stors lacrimi odată, cauză fiind în parte și zgomotosul său romantism. Întîia scenă este în fața căminului unui mic castel din la Brie, într-o seară de toamnă pluvioasă și rece. Trei persoane, doi bărbați și o femeie, privesc la foc, unul, cel mai bătrîn, plictisit și nervos, ceilalți doi tăcuți și melancolici. Lîngă ei se află și un cîine griffon care se chiamă Ophélia. Personajul cel mai în vîrstă e soțul. Ca să ni-l facă mai antipatic, George Sand îl alege printre ofițerii în demi-soldă: „Acest personaj, mult mai în vîrstă decît ceilalți doi, era stăpînul casei, colonelul Delmare, bătrîn viteaz în demi-soldă, om odată frumos, acum corpolent, chel, cu mustață căruntă, cu ochiul teribil, stăpîn excelent, în fața căruia tremura femeie, servitori, cai și cîini". Delmare, tip de cazon, este incapabil să țină piept spiritului, n-are alt mijloc decît amenințarea. Epigramele lui nu se învîrtesc decît în jurul unei bătăi de administrat sau unei afaceri de onoare de lichidat. „Mă ferească Dumnezeu — zice George Sand — să cred că viața de campanie abrutizează pe toți oamenii! Dar îmi veți permite să gîndesc că trebuie un mare fond de tact social spre a rezista la acele obișnuințe de dominație pasivă și brutală" (Excesele militare ale epocii napoleoniene născuse blazare pentru omul de arme).

Acesta e soțul-fiară. Victima, doamna Delmare, are numai 19 ani, e maladivă și s-a născut sub un climat de foc în l'île Bourbon, azi île de la Réunion, în marea Indiilor. În chipul acesta (reminiscență din Bernardin de Saint-Pierre) ea aduce o nevinovăție întemeiată pe imperativul instinctelor. Confidenta ei este creola Noun care va suferi mai violent duritatea civilizației.

Al treilea personaj este Ralph, vărul englez al Indianei, care o și iubește în taină. În critica bărbaților pe care autoarea o face în roman, colonelul e bătrîn și militar, Raymon de la Ramière (ce va apare în curînd) este tînăr dar francez, deci infatuat și ușuratec. Ralph e plin de lealitate și statornicie, din nefericire fără putința expresiei. Ca și d-na de Staël, George Sand arată preferință pentru un străin și înclină a prețui pe britanicul flegmatic și profund.

La castel sosește un pretins răufăcător pe care colonelul îl rănește cu gloanțe de sare, nu altul decît tînărul Raymon venit pentru camerista Noun, sora de lapte a Indianei. Ca să facă o față posibilă, Raymon minte că a venit să surprindă în interesul fratelui său cîteva secrete industriale. Pentru un om de lume legătura cu Noun e detestabilă, felul cum scuză George Sand pe eroul plictisit de cameristă — specific feminin: „s-o ia în căsătorie pentru a o face odioasă familiei, meprizabilă egalilor săi, ridiculă față de servitori, pentru a risca într-o societate unde s-ar simți deplasată, unde umilința ar ucide-o spre a o copleși de remușcări, făcînd-o să simtă toate relele pe care le-a atras asupra amantului său?" Just. Însă eroul n-ar mai trebui urmărit în inițiativele sale cu atîta complezență. La un bal, Raymon, făcu cunoștință mai de aproape cu Indiana și, firește, îi și debitează o focoasă declarație. „Raymon era o excepție; el exprima pasiunea cu artă și o simțea cu căldură. Atît numai că nu pasiunea îl făcea elocvent, ci elocvența îi dădea pasiune. Cînd prindea gust de o femeie, devenea elocvent pentru a o seduce, și îndrăgostit seducînd-o." Făcea impresia că e *„amoureux comme un fou"*[1] și în lume „un om capabil de nebunie în dragoste este un miracol destul de rar și pe care femeile nu-l

[1] Amorezat ca un nebun (fr.).

dispreţuiesc". (Asta era şi teoria d-nei de Staël). Îndeosebi Indiana, născută în apropierea Madagascarului, e foarte seductibilă. Cînd îi sărută mîna Raymon, *„ce baiser lui arrache presque un cri"*[1]. Seducătorul îi spune pompoase banalităţi: „Tu mi-erai destinată din vecinicie, sufletul tău era logodit cu al meu, Indiana! Oamenii şi legile lor de fier au dispus de tine; ei mi-au smuls tovarăşa pe care Dumnezeu mi-ar fi ales-o." Cu toate aceste sforăitoare rousseauianisme, Raymon mai dă o întîlnire Nounei în chiar odaia Indianei, în care rămîne o noapte. Ca să se disculpe, Raymon face dimineaţa un gest grotesc. Cade în genunchi în faţa patului: „O Indiana! exclamă el frîngîndu-şi mîinile, nu te-am batjocorit îndeajuns? Putea-vei tu să-mi ierţi o atare infamie?" Raymon spune aceste cuvinte pentru ca Indiana să creadă într-o eroare, simulînd c-o căuta pe ea. Noun, care era gravidă, află astfel că are în Indiana o rivală. Curînd după aceea se îneacă în apa morii, accident groaznic, în care George Sand găseşte o scuză pentru indiferenţa lui Raymon: „Nu credeţi totuşi că ar fi fost nesimţitor la pierderea Nounei. În primul moment avu groază de sine însuşi şi încărcă pistoalele cu intenţia reală de a-şi zbura creierii; însă un sentiment lăudabil îl opri: Ce va deveni mamă-sa... Mamă-sa bătrînă, slabă!..." Asta nu-l împiedică pe Raymon să încerce, puţin după aceea, să se apropie de stăpîna cameristei înşelate. Cîştigînd interesul colonelului, el vizitează pe Indiana însoţit de mamă-sa, preîntîmpinînd un eventual refuz. Apoi reuşeşte să se facă ascultat. Ralph priveşte în tăcere şi cu ochi răi frecvenţa lui Raymon, ca un bun englez rabdă totuşi. Cum iubeşte el, constatăm cu prilejul unui accident de vînătoare al colonelului. Ralph, crezînd că e vorba de Indiana, fără a striga sau a-şi frînge mîinile, „luă un cuţit de vînătoare şi cu sînge rece într-adevăr britanic, se pregătea să-şi taie beregata, cînd Raymon îi smulse arma..."

Într-o zi Raymon e aproape să fie surprins de colonel în camera Indianei. Ralph, deşi jignit, strecoară pe sub uşă

[1] Acest sărut îi smulge aproape un ţipăt (fr.).

un bilet. „*Votre mari est ici. Ralph*“[1]. Raymon are o ținută absurdă: „Ei bine (zice el apucînd-o în brațe pe Indiana) fiindcă moartea ne înconjură, fii a mea!“ Dar apoi își dă pe față caracterul. Delmare, ruinat, vrea să plece în colonii. Indiana fuge la Raymon care o primește rece: „Ești nebună!... Unde ai visat dragostea? În ce roman pentru uzul cameristelor ai studiat societatea, mă rog?“ Și cere concursul mamei sale pentru a se debarasa de ea. Cînd în fine Indiana se întoarce acasă, indignarea bătrînului soț i se pare brutală: „Știu că sînt sclavă și că dumneata ești suveranul. Legea acestei țări te-a făcut stăpînul meu... etc.“

Romanciera găsește cu cale să osîndească pe acest om de treabă și să absolve pe Raymon care era în necesitatea de „*défendre sa liberté contre les exigences d'une passion romanesque*“.

Soții pleacă, Ralph îi urmează. La un moment dat Delmare descoperă scrisorile lui Raymon. Furios, dă o corecție meriată Indianei, prilej de indignări pentru autoare.

—Indiana! (strigă dînd cîțiva pași înapoi de groază Ralph) cine te-a rănit astfel?

—Mai întrebi? răspunse ea cu un surîs amar; cine altul decît *prietenul dumitale* are *dreptul* și voința?

Indiana fuge înapoi în Europa. Pentru George Sand, care nu era o ușă de biserică, o asemenea exaltație e scuzabilă: „Dragostea e virtutea femeii; pentru ea își face o glorie din greșelile ei, de la ea primește eroismul de a brava remușcările“. Fugara întîmpină mari necazuri, cerșește, ajunge în casa lui Raymon și-i spune aceste aprinse cuvinte:

„Dispune de mine, de sîngele meu, de viața mea; sînt a ta trup și suflet. Am făcut trei mii de leghe pentru a-ți aparține, pentru a-ți spune aceasta; ia-mă, sînt bunul tău, tu ești stăpînul meu.“ Dar Raymon îi prezintă o doamnă: „*C'est ma femme*“[2].

---

[1] Soțul dv. e aici (fr.).
[2] E soția mea (fr.).

Ralph o urmase. Amîndoi se hotărăsc să se întoarcă în marea Indiilor și să se sinucidă: „Aș vrea (zice Ralph) să mor vesel, cu fruntea senină, cu ochii ridicați la cer. Dar aci nu-l găsesc. Îți voi spune locul unde sinuciderea mi-a apărut sub aspectul său cel mai nobil și mai solemn: pe marginea unei prăpăstii în insula Bourbon; în vîrful cascadei care se aruncă diafană, încununată cu o prizmă strălucitoare, în rîpa solitară a Bernicăi".

UTOPIA LUI BAUDELAIRE

Că Baudelaire este un poet pur, a cărui poezie trăiește autonom, în afară de secol, este un adevăr indiscutabil. Despre această poezie esențială, care trebuie contemplată și retrăită, nu voi vorbi aci. Altceva voiesc a sublinia. Foarte mulți, fiind vorba de Baudelaire, se gîndesc la Poezia cu P mare, adică la un abur al cărui punct de emanație e necunoscut. Vreau să înlătur orice echivoc. N-aș cere niciodată unui poet să versifice un program și o concepție de viață, impuse din afară, precum n-aș respinge poezia cui se situează în afara viziunii mele despre lume. Dar cred că este o susceptibilitate, la fel de nelegitimă, și infirmată de istoria literară, acea de a refuza orice ligament între opera de artă și existența civică a artistului.

Văzută în bloc, poezia lui Baudelaire este jurnalul unei poziții față de contemporani, clar și foarte adesea emfatic oratoric. Baudelaire e un romantic, abătut între real și ideal, un om care prin urmare își caută refugiul în utopie. Puteam să zic mai banal „lumea visurilor", „lumea poeziei", dar nu era exact, pentru că Baudelaire spre deosebire de alți respingători ai prezentului își construiește o lume posibilă, arhitectonic și plastic. El e un imitator declarat al lui Dante (cum va fi pe linia lui la noi Macedonski), un artist care pune ordine în univers din empireu și pînă în fundul infernului. Faptul pentru care Baudelaire nu e îndeajuns de asimilat în Franța este spiritul lui sistematic de

construcție. Adesea el face aluzii la clasicism, însă clasicismul lui e cel al Renașterii.

Ca și în Renaștere centrul cosmic al poeziei baudelairiene îl constituie arteficele, Poetul. Evident, se va cînta inadaptabilitatea geniului la planul terestru:

Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher[1].

Însă nu se va insista asupra tragediei geniului ci asupra capacității lui de a merge la esențe și de a construi. Geniul e acela

— Qui plane sur la vie et comprend
sans effort
Le langage des fleurs et des choses
muettes![2]

care intră în templul viu al naturii și descoperă corespondențele intime, și mai cu seamă cel care înfăptuiește Frumusețea.

În noțiunea de Frumusețe, Baudelaire polemizează cu timpul lui văzut ca eră a filistinilor, pe care sare în ochi că vrea să-i epateze și chiar să-i îngrozească. Însă în poza satanică a poetului se ascunde o năzuință serioasă. Baudelaire are silă de *„ces beautés de vignettes"* de frumusețile mărunte în stilul Gavarni *„poète des chloroses"*[3]. Asupra sensului Frumosului nu era fixat, căci se întreba asupra originii—

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?[4]

evocîndu-l atît în aspecte infernale cît și în splendori paradisiace. Odată vede Frumusețea static, grecește *(Je hais le mouvement qui déplace les lignes*[5], altădată în modul dinamic,

[1] Exilat pe pămînt, huiduit, umilit,/Giganticele-i aripi nu-l lasă să pășească (fr.).
[2] Care zboară prin lume și pricepe / ușor / Al florilor grai și-al lucrurilor / Mute (fr.).
[3] Poet al culorilor pale (fr.).
[4] Vii din adîncul negru, / Sau te cobori din aștri (fr.).
[5] Urăsc mișcarea care schimbă liniile (fr.).

titanic al lui Michelangelo. În negru sau în alb, Baudelaire caută grandiosul, femeia „divin robustă" făcută spre a trona *„sur des lits somptueux"*, *„la jeune géante"*[1]. „Farurile" lui artistice sînt Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Goya, Delacroix, creatori de universuri plastice vaste iar perspectivele sale sînt lipsite de orice limitare geografică:

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde ou que la Chine?[2]

În acest paradis intră și femeia de coloare și peisajul Oceaniei:

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.[3]

În *Tableaux parisiens* Baudelaire a cîntat în fond mizeria inestetică a unei civilizații fără „idee", sau în care ideea s-a împotmolit în noroi:

Une Idée, une Forme, un Être
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul oeil du Ciel ne pénètre[4].

---

[1] Pe paturi somptuoase — tînăra gigantă (fr.).

[2] Inocent paradis, plin de plăceri și taină, / E oare mai departe ca India și China? (fr.).

[3] O insulă trîndavă pe unde cresc în voie / Ici-colo cîte-un un arbor și poame savuroase, zăresc și corpuri scunde și viguroase, Femei cu ochii limpezi, plini de sinceritate (fr.).

[4] O idee, o Formă, o Ființă / Pornită din Azur, căzută / Într-un Infern plin de noroi și de tenebre, / Și unde-a cerului lumină nu pătrunde (fr.).

În realitate versurile aparțin ciclului *Spleen et Ideal* și reprezintă începutul poemului *L'Irrémediable*.

Şi din mizeria pluvioasă a unei cetăţi filistine cu bătrîni şi bătrîne, cu orbi, oameni în cîrje, anemici şi prostituate, Baudelaire visează o cetate mirifică, un superb palat colectiv, care este Parisul lui himeric ieşit din capul unui singur arhitect genial:

De ce terrible paysage,
Que jamais oeil mortel n'en vit
Ce matin encore l'image.
Vague et lointaine, me ravit[1].

Somnul e plin de miracole!
Printr-un capriciu al meu,
Izgonisem din aceste privelişti
Vegetalul neregulat

Şi pictor mîndru de geniul meu,
Gustam în acest tablou
Ameţitoarea monotonie
A metalului, a marmorei şi a apei

Babel de scări şi de arcade,
Era un palat infinit,
Plin de bazine şi de cascade
Căzînd în aur mat sau brun:

Şi cataracte grele
Ca nişte perdele de cristal,
Se prăvăleau luîndu-ţi ochii
Pe ziduri de metal.

Lacurile calme erau înconjurate
Nu de arbori ci de colonade,
Şi în ele naiade gigantice
Se oglindeau ca nişte femei.

---

[1] Privelişti înfricoşătoare, / Ce ochiul n-a văzut nicicînd, Mă urmăreşte dimineaţa, / Mă poartă-n depărtări de ceaţă (fr.).

Baudelaire se vedea în „viața anterioară" trăind în același mediu imens arhitectonic:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux.[1]

Prin urmare pe lîngă Baudelaire liricul, există un Baudelaire viitorist, vizionar al unei lumi noi cu peisajul, arhitectura și umanitatea ei, un arteficer cu ochi geometric care protestează împotriva amorfității secolului său.

[1] Eu am trăit o vreme sub porticele-ntinse, / Scăldate-n soarele marin și-n jocuri de scîntei (fr.).

PIRANDELLO

Primit întîi cu uimire, apoi cu entuziasm și trepidațiune, Pirandello începe astăzi să provoace rezerve. Fenomen firesc, din care nu se poate deduce nimic asupra valorii în sine a operei. Căci orice deschizător de drum nou este o calamitate pentru contemporanii lui. Pirandello era așa de surprinzător mai ales în Italia încît disperase pe autorii de teatru obișnuit. Timpul și saturația fac acum ceea ce n-a putut face concurența artistică. Teatrul lui rămîne o formă oarecare ce nu elimînează pe celelalte.

În realitate nu există teatru pirandellian în înțelesul unei formule, cum este teatrul clasic, romantic, ideologic sau realist.

Există însă o lume aparte, un conținut specific dramei lui Pirandello. Din acest punct de vedere autorul italian este inimitabil. A-l copia înseamnă a-i fura concepția, *subiectul* său unic, a-l plagia. Căci tot acest teatru se hrănește exclusiv din teoria cunoașterii, din drama percepțiilor relative și multiple în lupta de a prinde realitatea fluentă și fără contur. Simple simboluri ale unei realități ce ne scapă prin instabilitate nouă înșine, ființa noastră socială este un rezultat al percepției altora. Cînd — ca de obicei — lumea externă prinde de la mine alt aspect decît acel comunicat mie însumi de propria-mi conștiință se naște tragedia neînțelegerii. Insolubilă, căci amîndouă lumini cred în valoarea — iluzorie — percepției lor. Din acest schopenhauerism trecut prin Bergson, Pirandello și-a scos con-

flictul său. Între năzuința de a impune subiectul împotriva fantasmelor altora și încăpățînarea acelora de a se documenta numai după percepția proprie, de altfel singura lor poartă spre lume.

Tutelat de o critică vigilentă și inchizitorie, publicul român n-a putut fi înșelat. Pirandello, acest „beteag al poeziei universale", n-a stîrnit la noi un entuziasm fără control. Și i se tăgăduiește tocmai ceea ce este necesar ca să poată trăi ca dramaturg — teatralitatea. Vedem în însemnările unei distinse scriitoare publicate în *Roma* în jurul celor *6 personaggi in cerca d'autore*[1] un document al receptivității unui public relativ cult.

N-am asistat la acele reprezentații dar, aproape contemporan, ascultam piesa în Italia, la acel spectacol deschis cu lămuriri utile — *ohimè*[2] — care apoi serveau de... ultimei ediții. Ei bine! ne întrebăm. Lipsește teatralitatea lui Pirandello? Cum se explică atunci că același conținut banalizat prin reeditare și clarificare critică nu are succes atîta vreme cît autorul scrie proză? Adevărata însușire a lui Pirandello este talentul dramatic. Nu e nici o legătură între Shaw și autorul italian. Piesele celui dintîi sînt discuții, ale acestuia sînt drame cu un conflict, numai că acest conflict este luat dintr-o lume nouă.

Pentru spectactorul prevenit nu poate fi „ghicitoare". *Sei personaggi* e o piesă de o claritate dezolantă. E tragedia creației estetice în luptă cu materialul extern.

Din adîncimile inconștientului răsare o fantasmă instabilă și ademenitoare. Ea se vrea în chip tiranic expulzată, realizată. Trebuie însă fixată într-o formă în care nu se poate recunoaște. Fantasma nestatornică e strivită de greutatea hainei. Șase ființe s-au lămurit zi de zi, în fantezia artistului legate indisolubil printr-un nex dramatic. Fantasmele se prezintă conștiinței dramatice a autorului și în fața unui eventual personaj artistic, dublă poartă spre lumea obiectivă.

---

[1] *Șase personaje în căutarea unui autor.*
[2] Vai de mine.

Aci începe drama. Nu este vorba de un conflict între două păreri ci între două energii sau mai bine zis necesități. Necesitatea minții creatoare de a se descărca de fantasmă, de „*incubo*", patima nebună a personagiilor de a trăi, care crește pe măsură ce drama se dezvăluie, și nevoia tiranică a actorilor și a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, dîndu-i o formă logică, inteligibilă. Căci, alături de antagonismul de pe scenă se naște un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii și cele șase personagii.

E generală impresia de nedumerire, dar de interes crescînd, pe care publicul o are pentru anecdota lor, care însă n-are decît o significație simbolică, putînd fi oricare alta. Teoretic această împrejurare duce la concluzia urmărită de autor: fluiditatea fantasmei și relativitatea operei scrise. Din punct de vedere dramatic ea stîrnește senzație și nedumerire. Un personagiu moare și învie ca orice creație artistică unde eroul ucis la sfîrșit retrăiește la infinit cu orice nouă lectură.

Foarte mulți spectatori nu înțeleg, în ciuda oricăror precuvîntări. Puțini, înțelegînd într-o măsură, stăruiesc să se întrebe asupra anecdotei celor șase personagii pe care o socotesc ca avînd și ea un rost. Dar nu e nimeni care să nu fi prins violența aproape tivială a conflictului între personagiile dornice de publicitate și actorii intransigenți dar curioși.

Pricepute de puțini în publicul amestecat al sălilor succesul acestor piese în Italia lui Sem Benelli ar fi un fenomen neexplicabil fără un talent dramatic neobișnuit.

De aceea mi se pare că acei care astăzi fac rezerve asupra lui Pirandello își închipuie că într-o nouă pivniță a lui Auerbach în locul ciorchinului de strugur s-au trezit cu propriul nas în mînă.

PAUL VALÉRY

Nimic mai potrivnic naturii — zice Valéry — decît să vezi lucrurile așa cum sînt *(L'Âme et la danse)*[1]. Lucrurile așa cum sînt se alătură, se limitează, se înlănțuiesc în chipul cel mai riguros și mai muritor. Într-o formă mai poetică și mai confuză Valéry profesează un bergsonism estetic. *Ceea ce este* nu e lucrul în sine ci fenomenul, produsul activității raționale a spiritului, care în fond e de natură practică. Omul taie din realitate, a cărei esență e devenirea, ceea ce îi este imediat util, limitînd și definind. A cunoaște nu înseamnă a stabili relații și a abstrage, ci a căuta să pătrunzi în însăși substanța care este devenire perpetuă și insesizabilă. A cunoaște înseamnă să nu fii ceea ce ești, să introduci în natură principiul erorilor nelimitate și a minunilor fără număr. Scăpat din rețeaua noțiunilor care fărîmă și ne îndepărtează realitatea, eul nostru devine el însuși parte din natură și mijloc de adîncire a esenței. Închide ochii asupra existenței (în termeni logici) spre a te face mai asemănător substanței sale. Adîncindu-și esența, dincolo de limită și abstracție, omul participă la ceea ce vede și ceea ce pipăie: el devine piatră sau copac, el intră în corespondență cu natura, iar cînd cade în reverie sau în somnul nedefinit, reproduce în sine natura, făcîndu-se nisipuri sau nori.

[1] *Sufletul și dansul.*

Așadar, ceea ce ne apropie mai mult de lucrul în sine este visul, fantasma internă, jocul pur al imaginilor răsărite din inconștient. Separînd formele spiritului de faptul extern (adică de percepția clară analizabilă) printr-un simplu joc al hazardului putem creea în noi obiecte inconcevabile dar uneori în concordanță cu însăși realitatea. Artele pure sînt muzica și arhitectura, produse exclusive ale visului, cu adîncă semnificație umană dar fără prototip extern. În consecință Valéry disociază poezia ca muzicalitate pură, de orice obiect, de orice element inteligibil. „Principalele personagii ale unui poem sînt totdeauna armonia și vigoarea versului." „Se poate chiar întîmpla ca faptul de a spune bine să nu seducă prin sine însuși." În chip firesc se repudiază deci poezia filozofică (Alfred de Vigny, Leconte de Lisle etc.). Ar însemna — zice Valéry! — să uiți că scopul celui care speculează e de a creea o noțiune, adică o putere și un instrument de putere, în vreme ce poetul modern încearcă să producă o stare etc.

Cu asemenea frumoase teorii ne-am aștepta ca Valéry să fie poetul inefabilului, al muzicalității simbolice, al visului creator de fantasme justificabile prin propria existență. În mare parte el este nu creator de poezie pură ci poetul poeziei pure. Discursiv și retoric, studiat și clasic (într-o formă decadentă ce poate aminti pe André Chénier) poezia sa tratează în versuri materia celor două volume de proză *(Eupalinos* și *Variété)* trezind curiozități și necesități teoretice.

Aurore. Ideile aruncă asupra materiei informe a spiritului o rețea de îngrădiri și de pregătiri practice:

Regarde ce que nous fîmes:
Nous avons sur tes abîmes
Tendu nos fils primitifs,
Et pris la nature nue
Dans une trame tnue
De tremblants préparatifs...[1]

[1] Privește ce am fost. / Noi am întins și fire:/Sînt vechi peste prăpastii,/Și prins-am chiar natura, cum e, / În strînsă țesătură,/ cu mîini tremurătoare... (fr.).

Rupînd pînza lor, Eul se adînceşte în fiinţa haotică a subconştientului, prelungire a universului:

Leur toile spirituelle,
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant.
Etre!... Universelle oreille! etc[1].

Aceeaşi idee în *Air de Sémiramis*[2]:

Remonte aux vrais regards! Tire-toi de tes ombres,
E comme du nageur, dans le plein de la mer,
Le talon tout puissant l'expulse des eaux sombres,
Toi, frappe au fond de l'être! Interpelle ta chair[3].

Tot căutarea esenţei în adîncimile Eului e simbolizată şi în *Narcisse:*

Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,
Où la puissance échappe à ses formes suprêmes...
L'âme, l'âme aux jeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,
Elle se fait immense et ne rencontre rien...[4]

În *Poésie* găsim însăşi definiţia poeziei pure a muzicalităţii devenirii, neîntrerupte încă de activitatea inteligibilă:

Je touchais à la nuit pure,
Je ne savais plus mourir,
Car un fleuve sans coupure
Me semblait me parcourir...[5]

---

[1] Pînza spirituală a lor. Am deşirat-o; caut în crîngul meu de simţuri Oracolul cîntului. E fiinţa... Universul e doar urechi — o mie! (fr.).

[2] *Văzduhul Semiramidei*. Această prinţesă orientală era considerată fiică a văzduhului.

[3] Revino şi priveşte cu adevărat, nu-n umbră, Înotător tu însuţi în marea larg deschisă, Aşa cum ea îl scoate din ape întunecoase, Pătrunde-n miezul fiinţei! Pătrunde-n carnea ta (fr.).

[4] Şi sufletu-mi se pierde în propria-i pădure, / Unde puterea mare cu forţă răbufneşte.../ Şi sufletul în neguri atinge adîncimea, / Şi creşte şi tot creşte, făr-a întîlni nimica... (fr.).

[5] Mă-nvăluiam în noapte, / Nu mai ştiam ce-i moartea! / Un fluviu fără margini / Curgea parcă prin mine... (fr.).

În *La Pythie*, Profetesei care se plînge de pierderea personalității sub tirania divinității, îi răspunde Cerul definind în glasul profetic, ilogic, răsunetul Universalității:

Voici parler une Sagesse
Et sonner cette auguste Voix
Qui se connait quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois![1]

Creațiunea este Unitate limitată în multiplicitate, devenită univers.

Dieu lui-même a rompu l'obstacle
De sa parfaite éternité;
Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences, son Principe,
En étoiles, son Unité![2]

Șarpele, principiul răului, este visul, tentația inefabilului, încercarea de a prinde într-o ficțiune esența fluidă și ascunsă a vieții:

Je vais, je viens, je glisse, plonge,
Je disparais dans un coeur pur!
Fut-il jamais de sein si dur
Qu'on n'y puisse loger un songe?[3]

Palme este poezia subconștientului ce se realizează ocult:

Ces jours qui te semblent vides
Et perdus pour l'univers
Ont des racines avides
Qui travaillent les déserts...

---

[1] Grăiește Înțelepciunea. / Răsună-o voce-naltă, / Recunoscută-n sunet; / Nu-i vocea nimănui, / Răsună doar pădurea și valurile apei! (fr.).

[2] Și Domnul smuls-a însuși / Zăgazu-eternității; / În pulbere preface Principiul ce-l conduce, / Urzind Act consecințe, / Puzderia de stele distruge Unitatea ei. (fr.) .

[3] Merg, vin, alunec, mă cufund, / Dispar în inima-i curată! Și-ntreb: A fost un suflet nemilos / Să nu ne-ndemne să visăm vreodată? (fr.).

Patience, patience,
Patience dans l'azur!
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mur![1]

Aceste exemple fac evidentă *luciditatea* autorului. De altfel, calea înțelegerii poeziei lui Valéry (în ciuda teoriei poeziei pure) este însăși pregătirea teoretică a cititorului.

[1] Aceste zile goale cum îți par, / Pierdute-n universul fără margini / Au rădăcini adînci și pofticioase / Chiar deșertul sfredelindu-l... / Răbdarea-i totul, / Rabdă, fii senin! / Atomul în tăcere-tot / E norocirea fructului cel copt (fr.).

MANUEL MACHADO Y RUIZ

Manuel Machado este fratele cu un an mai în vîrstă al lui Antonio Machado și s-a specializat într-o poezie spumoasă, un fel de anacreontică sevillană, cîntînd vinul, luptele de tauri, dantul, melancolia amabilă și presentimentul blînd al morții. Manuel M. ar fi un fel de Villegas modern, fără emfaza barocă a aceluia.

Activitatea poetică a începutului (*Alma* 1898—1900) este sub puternica înrîurire a poeziei verlainiene: Pierroți, Colombine, Lună, Watteau, parcuri funambulare, melancolii superficiale. Aceste elemente se continuă de altfel și în culegerile următoare ale căror titluri și subtitluri sînt semnificative: *Caprichos*, *Confetti*, *Madrigales*. Pierrot bea o rază de lună, se îmbată și începe să plîngă fiindcă nu poate număra stelele, Între timp se face ziuă și acum le poate număra: e numai una. Pueril!

Treptat Manuel M. transportă acest gen nostalgic-elegiac în atmosferă sevillană. În locul viorilor, care se aud verlainian, odată *(De violines/fugitivos/ ecos llegan...)*, răsună ghitara și cîntecul de „cantaoras". Melancolia devine cu un termen galician-portughez „sandade" care nu-nseamnă numai singurătate, ci o mișcare sufletească relativ sinonimă cu românescul „dor", ori „jale". Deci poezia începe să ia un drum sufletesc dialectal, greu de urmărit de la altă poziție geografică. Totuși îndrăznesc a bănui că nu poate palpita cine știe ce poezie într-o strofă ca asta din *Alegrias:* „Sevillana este dansul care țese pe pămînt arabescuri de amoruri, rețele ale plăcerii, în vreme ce brațele schițează în aer dezamăgirile". Reacțiunea cititorului e mai mult sim-

patetică, decît estetică și pentru noi rămîn o definiție goală aceste versuri: „Vin, sentiment, ghitară și poezie, fac cîntecele patriei mele... Cantares... Cine zice cantares, zice Andalucia". Corrida de tauri este evocată fără pudori umanitare și *el torero* prezentat cu entuziasm: „Elegant și brav și cu o seriozitate adecvată, amăgește fiara năpustită și se joacă sprinten cu viața". Poetul ar fi vrut să fie mai degrabă un torero dintre aceia care înfig *„las banderillas"*:

Y, antes que un tal poeta, mi deses
primero
hubiera sido ser un buen banderillero.

Îl atrag de asemeni fetele din popor, *las golfas, las chavalas, las manolas*, transportînd astfel la Sevilla, pitorescul din Montmartre, cum va mărturisi singur:

Pe jumătate țigan și pe jumătate
parizian — zice vulgul,
Mă împărățesc în Montmartre sau
în Macarena.

La Macarena e un cartier sevillan. În alt loc se va declara de rasă maură:

Eu sînt ca oamenii care au venit
pe pămîntul meu
— sînt de rasă maură, vechi prieten
al Soarelui —
cîștigîndu-l tot și pierzîndu-l tot.
Am sufletul de nard al arabului
spaniol.

Astfel punînd lucrurile, Manuel M. începe a deveni interesant, un poet al indolenței meridionale, pentru care *ars amandi* și *ars moriendi*[1] sînt conjugate. *„Sensual, epicureo,*

[1] Arta de a iubi; arta de a muri (lat.).

decadente" a știut „*poner en la alegria (el ajenjo de la melancolia)*", să îndulcească „*pelinul*" tristeții:

Ambițiune! nu am, Dragoste n-am simțit-o,
N-am ars niciodată într-un foc de
credință, nici de gratitudine.
Am avut o vagă pornire spre artă...
am pierdut-o.
Viținl nu mă seduce, nu ador virtutea.

În *Nueva auto-retrato* se recapitulează această filosofie a discreției care e linia lui Gracian:

Propria mea operă e numai o
polifonie
de țipete ale vremii mele, încete
sau repezite
care cîteodată au dat sunet contemporanilor mei.
Am auzit glasul a toate, al păcii,
al războiului.
tăcerea cîmpului, pe care o taie cu
ferăstrăul greierele...
Și-n vreme ce ascultăm complexa
sonată
trecu pe lîngă mine viața ca o cavalcadă.
Cîteodată am întins mîna și i-am
smuls un trandafir,
alteori am tras-o însîngerată și tremurătoare.

Tonul acesta direct confesional, aproape prozaic, e al lui Zorrilla și e propriu sincerității iberice. În *Ars moriendi* melancolia ia forma scurtă a „madrigalurilor dolente":

Voi picta prețioasa
picătură de sînge roșie ca o vișină
pe petala roză a degetului Lucindei,
culegînd un trandafir.

Poetul își caută metafora în sectorul familiar al cofetăriei:

mîngîiere,
numele tău avea pentru mine un
gust
egal cu al caramelei.

Moartea e întrevăzută ca un moment indefinisabil, quasi-euforic:

A muri... O floare este un vis
— căci la deșteptare nu mai stă în
mîinile noastre —
de arome și colori imposibile...
Și într-o zi fără zori o tăiem.

Pere Mesch, poetul catalan al celebrelor versuri:

Al punt c'om naix comence de morir[1]

e parafrazat.

Și ea vine mereu ! De cînd ne
naștem,
pasul său, îndepărtat ori apropiat
calcă
pe aceeași cărare pe care alergăm
pînă ce ne izbim de ea.

Bibliotecar, director de muzeu, Manuel Machado a compus niște comentarii în versuri la tablouri celebre, pline de spirit critic, dar orice s-ar zice de un interes liric dubios. Cu toate acestea, portretul mai vechi al lui Felipe IV, desigur cu prilejul contemplării unui tablou de Velàsquez, este

[1] Îndată ce te naști începi / Să mori. (span.).

remarcabil prin caracterizarea psihică și prin sentimentul prezenței eterne în Spania a blazatului rege:

Nimeni nu-i mai curtean și mai
gătit
ca regele nostru Felipe, țină-l
Domnul,
mereu înveșmîntat în negru de sus
pînă la picioare.

Obrazul lui e palid ca seara,
stins aurul părului său undos,
limpede albastrul ochilor săi.

Pe pieptul său august și generos
nici bijuterii, nici colane
nu turbură negrul velur tăcut.

Și în loc de sceptrul regal, cu o le-
nevie gentilă
alba mînă, brăzdată de vine azurii
abia ține înainte o mănușă.

ANTONIO MACHADO

După Rubén Dario se pare că poetul cel mai prețuit în Spania este Antonio Machado. Poetul a fost un *„izquierdista"*, un om de stînga, nu atît prin inofensivele sale poezii în care cîte un vers face aluzie la muncă și cler („nicovale sunați, amuțiți clopote") ci prin atitudinea sa față de regimul actual. A murit de altfel în Franța. La a cincea ediție din *Poesias Completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1941) admiratorul său Dionisio Ridruejo, care se declară *„escritor falangista con jerarquia de Govierno"* caută să disculpe pe Machado, să-l răscumpere *(„Hay que rescatarlo")*, pretinzînd că a fost *„uno de estos secuestrados morales"* un *„propagandist propagandat"*. Machado — zice — era un absent, un solitar, fără noțiuni politice *(„Don Antonio ideas politicas no tenia")*. Era „un elegant și delicios haos, un haos provincial".

În mod evident Antonio Machado e un meditativ, un profesor de provincie somnolent și furat de gînduri. În școală ar fi amuzat pe copii prin distracție, neglijență în îmbrăcăminte, prin ghetele mari scîlciate și prin uitătura plină de bunătate. Probabil se exagerează spre a i se scoate în evidență lipsa de responsabilitate civică. E un procedeu comun și abuziv. Fotografia din *Poesia espanola, Antologia 1915—1931* por Gerardo Diego (Madrid, Signo, 1932) ni-l înfățișează cu o buză inferioară lăsată blînd într-o mișcare de dulce bosumflare. Asemănarea cu V. Pîrvan e mare, cu lipsa însă a încruntării tragice și autoritare.

Începîndu-și activitatea poetică pe la începutul secolului, A. Machado e un „modernist", adică un fel de simbolist al urîtului provincial, al nostalgiei, descriptiv, fără simboluri, cu o mare concentrare de sentiment însă și cu peisaj iberic. Cîntă toamna: „Se desfrunzesc copacii autumnali ai parcului trist și bătrîn. Seara se zugrăvește îndărătul cristalelor umede și în fundul oglinzii". Apoi piața cu portocali incendiați și fructe rotunde, tumultul liceenilor ieșind în dezordine din școală; școala în monotonia ploaiei izbind în geam și a lecției spuse în cor: de o mie de ori o sută, o sută de mii, de o mie de ori o mie, un milion, lămîiul cu ramură pulverulentă și fructe de aur oglindindu-se în apă, porumbelul într-un chiparos, apa fîntînei de marmură clipocind, poarta de fier scîrțîind în țîțîni, piața pustie către care conduce un labirint de uliță, natură moartă de interior: dantele mucede, mătăsuri putrede, daguerotipe șterse, cărți necitite cu flori presate. Îndeosebi insistă asupra imaginilor luminoase de liniște. „Dacă aș fi un poet galant, aș cînta ochilor voștri un cîntec pur ca apa limpede pe marmura albă". Fîntîna e la Machado reprezentare esențială: „Azi noapte cînd dormeam am visat, binecuvîntată iluzie, că o fîntînă curgea în inima mea".

Încă de la început modernismul acesta se interiorizează devenind o cale întoarsă, o „galerie" către interior: „Sufletul poetului se orientează spre mister. Numai poetul poate privi ceea ce este departe înăuntrul sufletului..."

Machado a cîntat apoi priveliștea iberică, îndeosebi castillană, cu o sublimitate simplă, insistînd asupra aerului solemn și meditativ, descriind și din tren, unde ședea mereu „pe lemn, în vagonul meu de a treia". A evocat munții care departe „dorm înfășurați în neguri", stejarii castillani pe povîrnișuri și pe dîmburi. Poezia devine tot mai sever alpestră, carnet de impresii grave și de preocupări morale. Reluînd tradiția narativă Machado va istorisi în ton de Romancero paricidul a doi tineri țărani.

Apoi modernismul dispare cu desăvîrșire în sens central european. Machado și-a mărturisit în felurite locuri estetica. În *Antologia* citată, respinge logicul și este pentru temporalizarea

poeziei, adică pentru materializarea ei. Aceste idei le pusese mai înainte pe seama unui poet inventat Juan de Mairena *„El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estara mas cerca de la logica que de la lirica"*. Le-a repetat în versuri: „Nici marmură dură și eternă, nici muzică, nici pictură, ci vorbă în timp"; „Cînt și numărătoare *(Canto y cuento)* este poezia. Se cîntă o vie întîmplare, numărînd melodia". Cu toate acestea poezia lui Machado devine din ce în ce mai reflexivă și mai aforistică (făcuse studii de filosofie), luînd un aspect tipic de „cugetare", de butadă intelectuală. Machado își va intitula versurile: humorisme, fantezii, note, proverbe, parabole. Unele, cele mai recente mai ales, sînt cu totul epigramatice.

În *Impresii asupra literaturii spaniole* am vorbit despre maniera lui Campoamor din *Doloras* și *Humoradas*, soi de anecdote succint patetice, cu poantă, și de epigrame conținînd o metaforă semnificativă, înrudite cu parabolele lui O. Wilde și cu imaginile lui Jules Renard. Campoamor avea un stil uscat, brutal anecdotic ori epigramatic. Antonio Machado în compunerile scurte reface pe Campoamor cu mai multă plastică și cu o mai savantă discreție filosofică. Am avut îndată sentimentul că „humorada" lui Campoamor fusese împrospătată în modul unui *haikai* japonez, dat fiind că o compoziție evocă poezia nipponă: „Unei japoneze îi spuse Sokan: din alba lună îți vei face evantai, din alba lună, la țărmul mării". Confirmarea o găsesc în poezia fratelui său Manuel Machado *(Poesia*, Barcelona, 1940) care compune două *Hai-kais* de altfel plate.

Iată cîteva specimene de epigramă lirico-filosofică:

„În ce stă utilitatea utilităților noastre? Să spunem adevărul. Deșertăciunea deșertăciunilor" (Cugetarea seamănă cu una a lui Maiorescu); „Patru lucruri are omul care nu-s de folos pe mare: ancora, cîrma, vîslele și frica de naufragiu"; „Privind țeasta mea, un nou Hamlet va spune: Am aici o frumoasă fosilă a unei măști de carnaval"; „A fost un marinar care și-a făcut o grădină la mare. Grădina cu flori iar grădinarul plecă pe mările Domnului"; „Fără îndoială... Ah! fără îndoială, trebuie vîslit mai repede, zicea scoica

ogarului"; „Dau un sfat cu limbă de bătrîn: niciodată să nu urmezi sfatul meu"; „Spre a dialoga, întreabă, întîi: apoi... ascultă"; „Atenție: o inimă singuratică nu e o inimă"; „Țin la prietenii mei în singurătate; cînd sînt cu ei, ce departe se află!"; „Poetul nu caută eul fundamental ci pe «tu» esențial"; „Profeția ta, poete. Mîine vor vorbi muții: inima și pietrele"; „Nu e profesor de energie, Francisco de Icaza, ci de melancolie... Ca și măslinul e încărcat de fructe, dar nu dă umbră".

Cititorul român poate fi ușor dezamăgit. Nu. Antonio Machado e un poet veritabil plin de vibrație și de percepție plastică, însă, spre deosebire de nicaraguanul Dario, un mediteranean, pozitiv, supraprozaic, transfigurînd emotiv realul, incapabil de a inventa un Cer*. Genul lui e direct confesional, de aceea închei cu o strofă din *Retrato* care îl definește:

În vinele mele sînt picături de
sînge jacobin,
totuși versul meu țîșnește ca un
izvor senin;
și, mai mult decît un om cu
experiență care știe învățătura
lui,
sînt, în bunul înțeles al
cuvîntului, bun.

---

* A. Machado caută în poezie mai mult decît senzația, „una honda palpitacion del espiritu". Cfr. Angel Valbuena Prat, *La poesia espanola contemporanea*, Madrid. Compania Ibero-Americana, 1930. Federico de Onis *(Antologia de la poesia espanola e hispano-americana*, 1882—1932). Acuza relativa ariditate așa: „Sărac limitat și monoton ca o culme, descoperă prin transparența sa senină depărtări și profundități misterioase". Și suferă din sărăcia elementelor durabilitatea.

LICEUL GHEORGHE LAZĂR BIBLIOTECA BUCUREȘTI

CUPRINS

G. Călinescu, critic al literaturii universale
de Adrian Marino .....

STUDII

Ovidiu, poetul 3
Petrarca și petrarchismul 34
Torquato Tasso 56
Cervantes 89
Henrik Ibsen 117
Lev Tolstoi 147
Anton P. Cehov 179

VARIA 209

Elenismul briților 210
Un cuvînt despre H. Heine 216
Genul epistolar.. 221
George Sand și idealul său viril 225
Utopia lui Baudelaire 230
Pirandello 235
Paul Valéry 238
Manuel Machado y Ruiz 243
Antonio Machado 248

Lector : ELENA BERAM
Tehnoredactor : MARIANA PUȘCAȘU

Apărut 1972. Com. nr. 408. Coli de tipar 17,5.

Tiparul executat sub comanda nr. 20.051 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București,
Republica Socialistă România